Eso NO ESTABA *en mi* LIBRO *de*

MITOLOGÍA GRIEGA

ALICIA GARCÍA-HERRERA

ALMUZARA

Alicia García-Herrera

Eso no estaba en mi libro de Mitología griega

© Alicia García-Herrera, 2021
© Editorial Almuzara, s.l., 2021

Reservados todos los derechos. «No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea mecánico, electrónico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.»
Guadalmazán • Colección Divulgación científica

Editorial Almuzara • Colección Historia
Director editorial: Antonio Cuesta
Edición de Javier Ortega
Ebook: R. Joaquín jiménez R.

www.editorialalmuzaracom
pedidos@almuzaralibros.com - info@almuzaralibros.com

ISBN: 978-84-18709-27-2

Hecho en España - *Made in Spain*

Al pequeño Rafael, héroe del siglo XXI

«Muchas cosas asombrosas existen, y, con todo,
nada más asombroso que el hombre»
Antígona, Sófocles

Prólogo

Eso no estaba en mi libro de Mitología griega. Con este título Alicia García-Herrera nos regala una recreación personal y literaria de algunos de los grandes mitos de la cultura griega convencida de que esos relatos, además de atractivos, bellos e interesantes, guardan en su seno lecciones profundas que atañen a lo más esencial y central de nuestro ser como individuos y como colectividad: el amor, la muerte, la justicia, el destino en todas sus manifestaciones como azar, suerte o fatalidad. Con su versión de algunos de los grandes mitos griegos, Alicia reivindica la memoria de una de las manifestaciones más sorprendentes, brillantes y duraderas del espíritu griego.

Y como en muchos aspectos somos descendientes directos de ese espíritu griego, al contarnos, con su vívido y ameno estilo, las historias de Heracles, de Teseo, de Orfeo, de Perséfone, de Ulises, de Antígona, Alicia nos pone, una vez más, frente a algunas de las grandes cuestiones que, desde la Antigüedad hasta hoy, nos han constituido como europeos. Permítanseme, pues, algunas consideraciones sobre la importancia de volver al mito griego, como nos propone el presente libro.

La primera de ellas es que el mito, como he dicho, es un elemento esencial de la cultura griega. No hay ninguna otra cultura en el mundo que haya producido un conjunto tan amplio de relatos aparentemente ficticios como la cultura griega. Pero, cuando digo elemento esencial, no hago referencia solo a la cantidad de mitos, sino, sobre todo, a su función como un elemento fundante de la helenidad. No resulta fácil ni quizás posible definir qué entendemos por mito. Pero, antes de cualquier otro acercamiento de carácter teórico o metodológico, muchos estaríamos de acuerdo en considerar el mito no como un producto acabado, un relato cerrado, inventado en un determinado momento u ocasión para un fin muy determinado. Hoy día consideramos el mito, más bien, como un conjunto complejo de formas culturalmente específicas de concebir el mundo y su historia. Por ello es esencial estudiar el mito griego, porque por debajo de cada relato hay una forma específica, es decir griega, de interpretación del mundo y de sus muchas historias. Baste recordar, por poner un ejemplo, toda la serie de mitos vinculados a la Acrópolis de Atenas y a

la diosa patrona de la ciudad. Quien haya tenido la suerte de visitar el Partenón se ha encontrado allí, además del famoso templo, otros recintos y templos relacionados con Erecteo, Pandroso, Herse y Águlauro, etc. Tras cada uno de esos espacios había un mito, un relato y, sin el estudio de esos mitos y con frecuencia de los ritos que encontraban en ellos modelo de actuación y explicación, no podemos entender muchos aspectos centrales de la estructura y funcionamiento de Atenas: la arraigada creencia de ser autóctonos, de descender directamente de los dioses, de los roles sociales asignados a los diferentes grupos sociales, de la iniciación cívica de los efebos, etc. Mitos fuertes de identidad y pertenencia a la estructura política y social de la ciudad de Atenas.

Pero los griegos que tantos mitos produjeron y tanta mitografía nos legaron no tuvieron una mitología, una ciencia del mito. Salvo algunos intentos de explicaciones alegóricas o racionalizadoras del mito, hay que esperar hasta el siglo XVIII para encontrar obras fundamentales que tratan de entender el mito griego.

El siglo XX, y especialmente la segunda mitad del mismo, se interesó por el mito griego e intentó producir una teoría del mito. De esa fecha proceden obras fundamentales sobre las relaciones existentes entre mito e historia. Para los griegos en muchos casos el mito era su historia antigua, y la arqueología e historiografía modernas han venido a confirmar, en parte, esa creencia. Muy productivos han sido los trabajos que han estudiado los estrechos vínculos existentes entre el mito y el ritual: con frecuencia el mito es el modelo del rito, y juntos son capaces de realizar actos pragmáticos de gran eficacia individual y social.

Muy interesantes son los estudios que han abordado el mito desde una perspectiva etnográfica, poniendo el acento en las relaciones del mito con el folclore, especialmente, como hizo Todorov, con el cuento popular. Enormemente clarificadores han sido los estudios que, con un método de análisis estructural, basado sobre todo en el método de Lévy-Strauss y los estudios semióticos del mito griego, muestran que muchos mitos revelan, si se analizan estructuralmente, las oposiciones fundamentales de la sociedad griega, las tensiones y contradicciones presentes en el seno de la sociedad, así como los sistemas de oposiciones, de clasificaciones y desviaciones de los códigos éticos, jurídicos, religiosos, familiares, etc., que vertebraban la sociedad griega. Y no podemos dejar por menos de mencionar el interés del psicoanálisis en el mito griego, en el que creyó descubrir ejemplos de conflictos psíquicos, de complejos, de tipos y arquetipos humanos.

Y naturalmente muchos estudiosos han orientado sus trabajos a investigar el trasvase del mito a la literatura. No es posible entender la literatura griega sin conocer los mitos griegos y la forma en que se

integraron en ella, en distintos momentos y con finalidades estéticas diferentes. Pero además el mito griego no desaparece con el declive de Grecia, hay una continuidad, una recepción del mito griego por las diferentes culturas y momentos históricos. En cierto sentido, muchas manifestaciones artísticas romanas, medievales, renacentistas, barrocas, modernas y contemporáneas surgen por lo que se creía una recepción directa del mito griego o por un afán de interpretarlo, debatirlo y superarlo.

Si resulta imposible hallar una fórmula que dé cuenta de la forma y función de todos y cada uno de los mitos griegos, tampoco es convincente la construcción de paradigmas que consideran como el mayor logro de la cultura griega la superación de una concepción mítica del mundo, la conquista de una explicación racional representada por la filosofía, la historia o la ciencia griega.

Platón, el mayor filósofo de la Antigüedad, el que sostenía que el único mundo real era el mundo inteligible de las formas primeras, cuando trata cuestiones esenciales, centrales de la filosofía, sorprendentemente echa mano del mito: el destino del alma, la geografía infernal, los fundamentos de la convivencia democrática, las teorías del amor, la creación poética, el pasado utópico, etc. Platón fue, en realidad, el primer mitógrafo griego, el que escribió mitos inventados por él, no procedentes del repertorio de relatos tradicionales, sino mitos fuertes y poderosos que no han dejado de inspirar e influir en el pensamiento occidental.

Y la fuerza del mito griego, elemento esencial de la cultura griega, radica en que en su seno porta otra forma de conocimiento y experiencias. No son solo relatos bellos, patéticos o ejemplares. El mito hoy lo vemos como un proceso, como un conjunto de representaciones de diferente tipo (palabras, actos, imágenes, relatos) que son expresión de formas específicas de concebir el mundo y la historia.

En el centro del mismo hay un núcleo de interpretación del hombre y del mundo. En un tiempo fue indistinguible de la historia, del cuento popular, del ritual, de la religión. Los mitos se producían en los hombres y, como puntualiza Lévy-Strauss, à leur insu, como una sabiduría que era patrimonio del *vates*, del poeta, adivino, profeta, del intelectual de la época, capaz de expresar en un lenguaje poético el orden del mundo o los saberes necesarios para la supervivencia del grupo.

El mito también codificaba las tensiones, angustias y problemas de la sociedad griega. Era, al mismo tiempo, memoria viva de un pasado, a veces idealizado, otras no, pero siempre historia viva, esencial para ser vehículo de la legitimidad, expresión de los derechos de la familia, modelos éticos, normas de conducta.

Y, desde luego, desde los mismos orígenes fue también poesía, literatura no en el sentido moderno de la palabra, sino de una literatura funcional que estaba al servicio de numerosas necesidades sociales. Y fue ritual y estuvo estrechamente unido a eso que de forma solo aproximada llamamos religión griega.

Todo ese poder funcional del mito fue pronto conscientemente percibido y aprovechado por la poesía griega, por el teatro griego, convertido en literatura griega de una efectividad y capacidad de emoción sin parangón en Occidente. Por ello, cuando el mito dejó de ser social y políticamente funcional pasó a la literatura, que se sirvió de sus capacidades intelectuales y emotivas. Y así sirvió para construir tipos y arquetipos (Medea, Antígona, Edipo, Aquiles, Heracles, Deyanira, Ulises, Neoptólemo, Helena, Andrómaca, etc.), para crear ambientes, para contraponer modelos culturales, para enriquecer y embellecer. Y por ello desde la Antigua Grecia hasta nuestros días no ha dejado de ser interpretado, reproducido, imitado. ¡Cuántas Troyanas, Antígonas, Edipos, Medeas, en nuestra tradición literaria y artística!

Ese es el marco en el que se inscribe el libro de Alicia. Tras estas rápidas y breves consideraciones, podemos mejor entender su asombro al comprobar todo lo que no estaba en su libro y que ella, con su sensibilidad e inteligencia, ha sabido recoger para volver a contárnoslo varios milenios después de su invención.

Antonio Melero Bellido
Catedrático emérito de griego
de la Universitat de València

Pigmalión y Galatea, Jean-Léon Gérôme, c. 1890. Donación de Louis C. Raegner, 1927, Museo Metropolitano de Arte

Nota preliminar

Hace algunos miles de años, en la Antigüedad, las ayas griegas contaban a los niños historias a las que llamaban *mythoi*. Estos relatos no se diferenciaban en esencia de las narraciones que solemos calificar como cuento y que tratan sobre sucesos extraordinarios, ya sean reales o inventados. La salvedad es que los *mythoi* tenían como protagonistas a seres divinos o semidivinos que eran objeto de culto religioso entre el pueblo griego. También tenían como protagonistas a héroes que podían contar con el favor, o el disfavor, de esos mismos dioses.

Hoy día esas viejas historias han quedado sepultadas bajo capas de olvido e inconsciencia. Vivimos tiempos nuevos, tiempos de ídolos de dos dimensiones que transitan en el espacio virtual y cuya obsolescencia parece casi tan programada como la de nuestros móviles y *smartphones*. En nuestras aulas se habla poco de dioses y no se leen apenas las obras de Homero. Las asignaturas que tienen que ver con las lenguas clásicas, con la cultura y el arte, hace tiempo que dejaron de ser obligatorias para convertirse en optativas con muy poca demanda. La de las humanidades es una muerte anunciada desde hace largo tiempo, como si el progreso nos abocara a prescindir de nuestras bases culturales y nuestros referentes, como si fuera necesario olvidar para avanzar.

Cronos cortando las alas de Cupido de Pierre Mignard, 1694. Museo de Arte de Denver.

La innovación tecnológica ha repercutido directamente sobre el estudio de las disciplinas relacionadas con las ciencias humanas. Si volvemos la vista atrás constatamos que la Revolución Industrial, y la mayor necesidad de especialización que trajo consigo, propició desde finales del XIX el auge de las disciplinas ubicadas en el ámbito de las ciencias, que comenzaron a adquirir un prestigio creciente a causa de su mayor utilidad en aras del ansiado progreso. A mediados del siglo XX la especialización se extendió también a la enseñanza secundaria, de modo que el Bachillerato Unificado Polivalente, el famoso B.U.P.,

se desgajó en las ramas de ciencias y de letras, una especie de «tú a Boston y yo a California». En el ámbito de las comunicaciones la reducción de componentes permitió una auténtica revolución digital —1969 marcó un hito no solo por la llegada del hombre a la luna, sino por constituir el momento histórico en que surgen las bases que permiten el nacimiento del fenómeno *Internet*—. Las TIC (tecnologías de la información y la comunicación) han permitido sociológicamente el paso de la sociedad posmoderna a una sociedad en red que impone nuevos requerimientos. En este camino hacia una vida que se considera buena, los clásicos se han ido sacrificando del ámbito del conocimiento porque reflejan un mundo que parece, al menos a primera vista, demasiado alejado del nuestro.

La Universidad ha recogido estos cambios sociales y la tendencia a la especialización del conocimiento. Aunque como institución ha perdido su prestigio a causa del chancro de la endogamia, el pago de favores y los escándalos relacionados con la compra de títulos, hubiera sido deseable un mayor compromiso destinado a afirmar nuestra herencia griega. La influencia del mundo heleno sobre nuestra cultura ha sido tan grande que todavía es posible rastrearla en la superficie. Aunque hemos olvidado el significado, somos herederos de vocablos y conceptos que utilizamos casi a diario. Hay quienes reciben como regalo de nacimiento el nombre de Eros, Héctor, Atenea, Nerea o Penélope, o usan como *nickname* el de Afrodita, Selene o Ulises. No faltan quienes visten corbatas de Hermes o calzan cada mañana sus zapatillas Nike para correr entre praderas de posidonia, ni aquellos que se quejan de vivir su propia odisea personal cuando la vida se pone en pendiente. No, los viejos dioses y los viejos héroes están caducos, pero no han muerto. Solo están ahí, a la espera de ser rescatados. Parece que somos los escritores los que ahora estamos abocados a erigirnos en arqueólogos de nuestra cultura, a quitar con las palabras una a una las capas de «empantallamiento». Importa que lo hagamos. Hay muchas razones para amar el mundo griego, muchas más de nueve, por alusiones al libro de Marcolongo, *La lengua de los dioses*. Los mitos aún resultan vigentes en nuestro tiempo y lo seguirán estando porque son capaces de reproducir de manera muy sencilla los viejos conflictos del ser humano. Es en los mitos donde encontramos algunas respuestas a las cuestiones que nos trascienden y preocupan, respuestas que nunca vienen dadas de manera ampulosa e incomprensible sino de forma sencilla, amena e incluso divertida. Es así porque los dioses no son en realidad demasiado diferentes de los mortales. Aunque se les atribuye la condición de seres superiores, comparten nuestras debilidades y aparecen preocupados por los mismos asuntos triviales que nosotros. A menudo disputan entre ellos y revelan su naturaleza soberbia, vengativa y pendenciera, un tanto

infantil. Zeus, el primero de los olímpicos, padre de los dioses, es el mejor ejemplo de ello. De Zeus llama la atención su carácter lujurioso, su frecuente inclinación hacia hombres y mujeres, sus metamorfosis con fines lúbricos —es capaz de convertirse en sátiro, toro, cisne, águila, hormiga o lluvia de oro con tal de obtener su codiciada presa —. Hera, como la mayor parte de las esposas, no acepta con agrado sus infidelidades, por lo que discute a menudo con él. Su hijo, el poco agraciado y deforme Hefesto, sufre en el amor la misma suerte de su madre —vemos que ni siquiera los dioses se libran de las llamadas «constelaciones familiares», es decir, de esa tendencia de los miembros de una familia a repetir una y otra vez el mismo patrón—. Por disposición de su padre, Zeus, Hefesto desposa a Afrodita, bella entre las bellas, justa compensación de los sinsabores que le ha proporcionado su desgraciado aspecto durante la infancia y juventud. Como podemos suponer, es una relación que no tiene un final feliz. Afrodita es la diosa del amor, de la atracción física y el sexo, de modo que si por un momento Zeus se hubiera detenido a pensar, podría haber supuesto que aquello no funcionaría, que difícilmente sería Afrodita una esposa tan fiel y abnegada como la suya propia, modelo de virtud. En efecto, Afrodita no aprecia las habilidades del deforme Hefesto en la fragua, de modo que pronto le engaña con Ares —el dios de la guerra es apuesto, fuerte y agresivo, la antítesis del esposo—. Helios, el dios del sol, descubrió el engaño y así lo hizo saber a Hefesto, que pasaba la noche entretenido en la fragua mientras Afrodita retozaba en brazos de Ares. Violentado, el dios tramó su venganza y tejió una red muy fina con la que atrapó a los amantes durante uno de sus encuentros nocturnos. Luego convocó al resto de los dioses para que contemplasen a los adúlteros, que se convirtieron en objeto de escarnio. Después del escándalo Afrodita se refugió en Chipre, su isla, en tanto que Ares marchó a la Tracia.

No terminaron aquí los sinsabores de la diosa, quizás porque la belleza y la libertad siempre tienen algo de malditas. Aunque era la diosa del amor, Afrodita no quedó exenta del sufrimiento asociado a su pérdida —anticipamos ya que muchos de los mitos griegos desmitifican la figura del amor romántico y lo contemplan de una manera mucho más realista, incluso con sospecha—. Uno de los amantes predilectos de la diosa fue Adonis, un joven extraordinariamente bello nacido de la relación incestuosa entre Cíniras, rey de Chipre, y su hija Esmirna. Afrodita quedó hechizada por la belleza de Adonis y lo convirtió en su amante. Los amores entre Afrodita y Adonis no duraron demasiado. Un día un jabalí, parece que enviado por la vengativa Artemisa, dio muerte al joven de una manera terrible, lo que provocó un gran pesar en la venerada diosa. Tampoco se libró Afrodita del pecado de la vanidad ni del fantasma de los celos,

que la llevó a volcar sus iras sobre Psique, cuya belleza casi podía competir con la suya propia. Afrodita quiso imponerle como venganza un castigo similar al que ella misma había sufrido cuando se vio obligada a desposar a Hefesto, para lo que recurrió a su hijo Eros, un jovencito algo bromista que actuaba como ayudante suyo. Eros recibió el encargo de disparar a Psique una flecha de plomo con el objeto de que se enamorara del hombre más feo de la tierra —es de suponer que Psique tarde o temprano despertaría de su ceguera y sentiría hacia su esposo la misma repulsión que Afrodita había sentido respecto a Hefesto—. Eros no pudo cumplir el encargo, pues él mismo se enamoró de su víctima, lo que desató aún más las iras de la diosa que, molesta por la desobediencia de su hijo, impuso a Psique duras pruebas.

Vemos con estos ejemplos que los dioses no se desenvuelven en el ámbito de la teología sino en la superficie de lo humano, de tal modo que no es difícil sentirnos identificados con sus inquietudes, desventuras y quebrantos. Hay dioses de todo tipo. Dioses pluriempleados, como Hermes; sabelotodos, como Atenea, que nace de la cabeza de su padre, Zeus, en un parto prodigioso; brutos, como Ares; refinados, como Apolo; independientes, como Artemisa… En ese sentido los dioses nos sirven como guía para reconocernos y reconocer al otro, para hablarnos de emociones, sentimientos y relaciones humanas. Los dioses nos enseñan a vivir con independencia de las circunstancias históricas del momento, a aceptar nuestras miserias, a disculpar las ajenas, e incluso a convertirnos en los verdaderos protagonistas de nuestra historia personal, a ser casi como esos héroes a los que protegen o a los que someten a duras pruebas.

Hay héroes como Aquiles que se acercan al ideal de perfección —quizás por ello Aquiles era muy poco apreciado por los griegos—, pero también encontramos otros más próximos, más humanos. Odiseo, más conocido con su nombre romanizado, Ulises, Jasón y Teseo son héroes que tienen sus luces y sus sombras, exactamente como nosotros mismos.

Teseo fue protagonista de numerosas hazañas. La más conocida fue la de la muerte del Minotauro, un vergonzoso engendro fruto de los amores entre la reina de Creta, Pasífae, y un hermoso toro blanco. Es bien sabido que Teseo no hubiera conseguido completar su hazaña sin la ayuda de Ariadna, princesa de Creta, que le proporciona el legendario hilo. Ariadna estaba enamorada de Teseo y creyó ingenuamente en la promesa de que el héroe la llevaría consigo a Atenas para convertirla en su esposa, algo que Teseo no cumplió —Ariadna debería haber sabido que las promesas de los amantes no se cumplen nunca, pero tuvo que experimentarlo en carne propia—. Teseo abandonó a la joven mientras esta dormía en una playa en la

que habían recalado tras su marcha de Creta, una verdadera indignidad. Por suerte Afrodita escuchó el llanto de la princesa y le prometió un dios por esposo. Ariadna casó con Dioniso, un dios mujeriego y amante de los placeres pero capaz de aceptar todos los laberintos que Ariadna encerraba como mujer.

Peor suerte corrió el ingrato Teseo, ya que sus errores no acabaron con el abandono de la princesa. Su padre, Egeo, le pidió que si volvía vivo de Creta, cambiara las velas negras de su embarcación por otras blancas para que él pudiera verlo desde su palacio y alegrarse. Teseo no lo hizo y el viejo rey, creyendo muerto al hijo, se lanzó al mar, que desde entonces lleva su nombre.

Jasón, hijo del rey de Yolcos, Esón, tampoco fue un héroe perfecto. De hecho, no hubiera logrado ascender al palmarés de los héroes si no hubiera gozado de la ayuda de dos mujeres. Una de ellas fue su madre, Alcimede; la otra, la hechicera Medea. Al apoderarse indebidamente del trono Pelías, que era medio hermano de Esón, Jasón fue apartado de la corte y confiado por su madre al entrañable centauro Quirón, preceptor de héroes como Aquiles y Teseo. Cuando Jasón creció, volvió a Yolcos para reclamar el trono. Se presentó ante el rey sin una sandalia, pues la había perdido durante su regreso al ayudar a una anciana a cruzar un río —en realidad su protectora, la diosa Hera—. Pelías pensó en matarlo de inmediato, pues el oráculo de Delfos le había advertido que debía cuidarse de un hombre que se presentaría ante él descalzo de un pie. Para evitar las iras de su pueblo, Pelías encomendó a Jasón la difícil tarea de buscar el vellocino de oro, la piel del carnero que había ayudado a un antepasado suyo, Frixo, a llegar hasta la Cólquide. El vellocino estaba colgado de un árbol custodiado por una serpiente que nunca dormía, por lo que Jasón tenía muy pocas posibilidades de conseguir su objetivo y sobrevivir. Aunque embarcó en la nave Argo acompañado de un nutrido grupo de héroes, no hubiera conseguido superar las pruebas que le impuso el rey de la Cólquida, Eetes, y tomar el vellocino sin la ayuda de su hija Medea, que era también hechicera. Aunque Jasón convivió maritalmente con Medea y tuvo dos hijos con ella, finalmente la abandonó para casarse con la hija del rey de Corinto, lo que desató la venganza de Medea, que mató a sus propios hijos y a la futura esposa de Jasón.

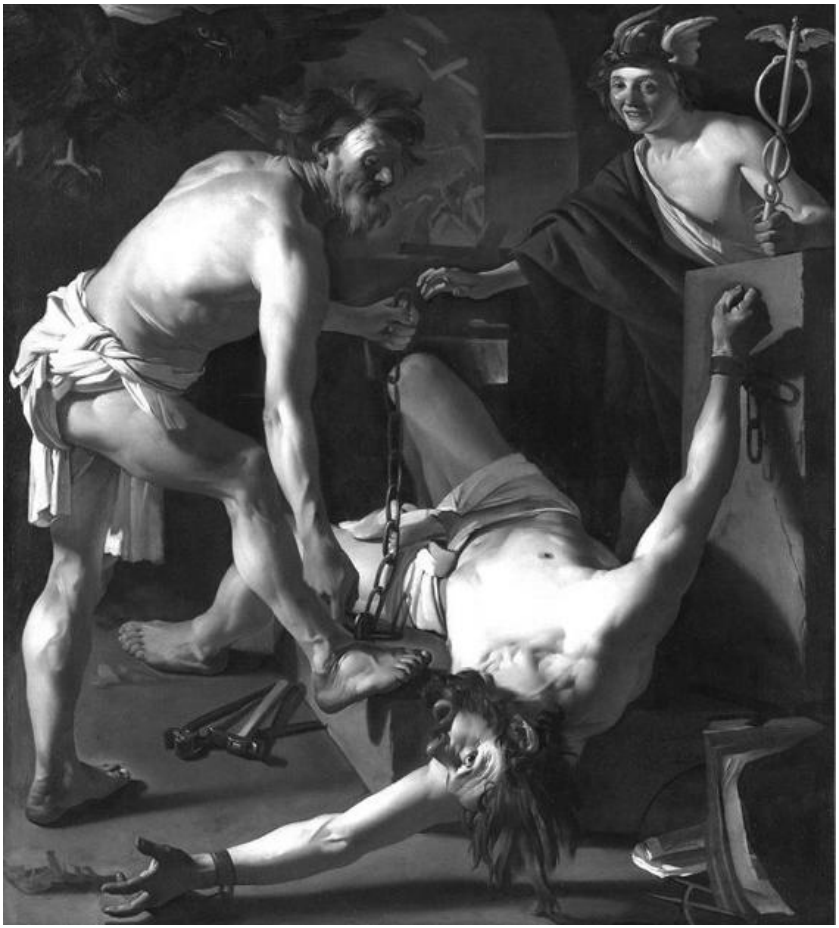
Sospechamos ya que casi nunca hay un final feliz para los héroes, como no lo hay en la vida, casi siempre alejada de las fantasías Disney y del mundo de los cuentos de hadas. Las vidas de los héroes, como las nuestras, no están exentas de dificultades. Uno de los ejemplos más representativos de una existencia realmente complicada es Ulises, el protagonista de la *Odisea*, si bien podría decirse que su aventura no tiene un mal final si por buen final se entiende alcanzar nuestras

metas. De Ulises conocemos menos sus hazañas bélicas que las derivadas de su ingenio e inventiva —a él deben los aqueos la victoria sobre Troya gracias al ardid del caballo—. Puede que Ulises no supiera de ordenadores ni de pantallas táctiles, pero en un sentido humano nos da interesantes lecciones de vida, de modo que no podemos dejar de aprender de él. Aun lleno de contradicciones y defectos, es un líder solidario, un verdadero resiliente, como diríamos hoy día. Es, además, un hombre firme en sus convicciones, honesto consigo mismo y leal a la paciente Penélope, su esposa, a la que sin embargo no es fiel —durante su viaje de regreso Ulises ha tenido trato carnal con Circe, una especie de *femme fatal* que hechiza a los hombres con sus pociones o los convierte en cerdos con su varita, y también con la ninfa Calipso; al parecer con ambas tiene descendencia.

Estos pocos ejemplos deben servirnos ya para comprender la riqueza de nuestra herencia griega, tan abundante en símbolos, y la importancia de no desestimarla. Grecia y su cultura son pasado que nos ayuda a entender el presente y sentar las bases de nuestro futuro. Sus mitos aún nos resultan necesarios. No hemos de incurrir en el error de leerlos con una mirada llena de prejuicios por el hecho de que no se ajusten a los valores actuales. Los mitos son como son, no como nos gustaría que fueran. El mundo mítico refleja sin duda las condiciones de vida de la época en que fueron forjados, pero al mismo tiempo es capaz de trascenderla a causa de su naturaleza universal. De ahí que resulte legítimo reinterpretar el mito, actualizarlo, pero sin alterar nunca su significado original.

Con la mirada puesta en esta idea, hemos agrupado una selección de mitos griegos en función de varios tópicos: amor, muerte, justicia y destino. Son condiciones que tarde o temprano aparecen en nuestras vidas para provocar un intenso sufrimiento o lo que es su contrario, la alegría y la felicidad. En los mitos encontramos sin duda el mejor manual de ayuda para comprender la condición humana, tan similar a la divina.

ALICIA GARCÍA-HERRERA



Prometeo encadenado por Vulcano de Dirck van Baburen, 1623. Rijksmuseum.

Del amor y otros demonios

Introducción.
El amor apasionado como desmesura (*hybris*)

Todo aquel que haya padecido alguna vez la mordedura de la pasión amorosa comprenderá hasta qué punto se trata de una experiencia perturbadora. Fundirse en el otro nos puede llevar a perder, aunque sea de forma transitoria, la propia identidad, cuando no la razón. La neurociencia ha demostrado que la homeostasis de nuestro cerebro se altera por completo cuando nos enamoramos. Una simple mirada entre amante y amado hace que se disparen hasta el paroxismo los niveles de oxitocina y se ponga en marcha, casi de manera automática, el sistema de recompensas de nuestro cerebro. El alejamiento de ser querido nos arroja, por el contrario, al caos y la desolación. Nuestro corazón literalmente se rompe, lo que no es en absoluto una metáfora.

El mundo griego nos ha legado un sistema moral basado en el equilibrio y la contención, alejado de este vaivén de humores semejantes a un carrusel de tiovivo. Por ese motivo el amor apasionado o *pathos* fue contemplado por los griegos antiguos con numerosas reservas, en tanto podía conducir a la desmesura (*hybris*), un pecado casi que compensaba el castigo fatal que enviaba la diosa Némesis para restablecer el equilibrio. El ciudadano griego perfecto no se dejaba llevar por sus pasiones. Era, por el contrario, un hombre ponderado, discreto, lo que no significa en absoluto que los griegos no fueran desinhibidos en lo erótico, aunque mucho menos de lo que se piensa a tenor de su iconografía sexual, muy explícita.

Apolo y dos musas de Pompeo Batoni.
Museo del Palacio de Wilanów.

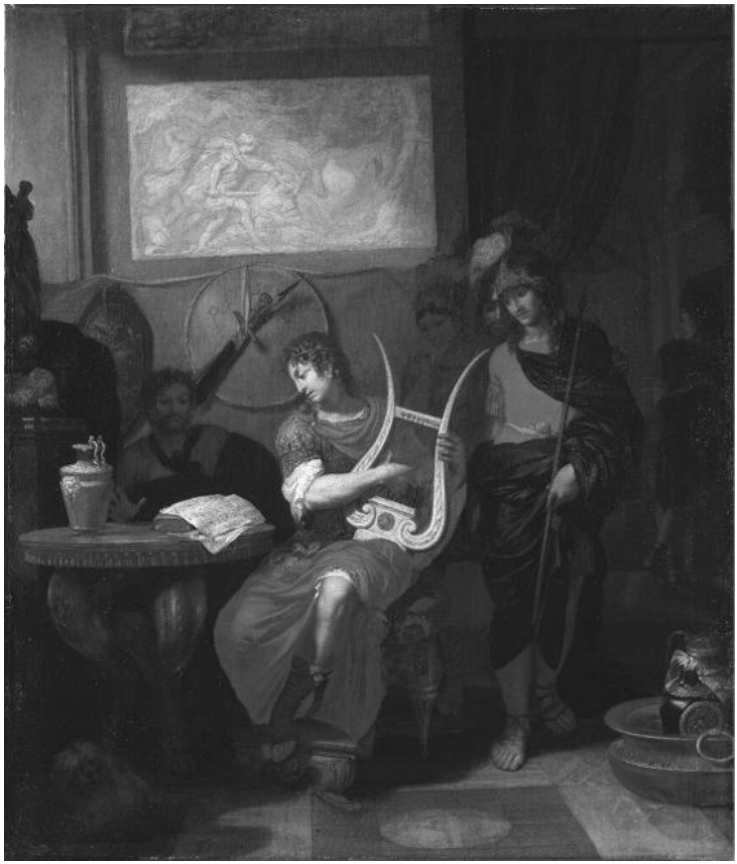
Si pensamos que la sociedad griega gira en torno al varón, no ha de extrañarnos que el amor homoerótico resulte mucho mejor valorado que el amor entre hombre y mujer —de hecho en *El Banquete* de Platón, Fedro pone a Aquiles y Patroclo como ejemplo de amor ideal, partiendo de la base de que entre ambos hay una relación más que amistosa, lo que resulta cuestionable—. El matrimonio es por lo tanto una relación institucional, un mal menor para los griegos, separado de lo que es la pasión amorosa. Peor consideradas aún están las relaciones lésbicas. Los mitos no contemplan estas últimas, desde

luego, a menos que juzguemos desde esta perspectiva —y sería erróneo seguramente— el exceso de celo con que la diosa de la caza, Artemisa, vigila la virginidad de su cortejo de ninfas.

Esta concepción de las relaciones se basa en una visión de la mujer como elemento perturbador del equilibrio y moderación que tanto aman los griegos. Se cree que la mujer es irracional, incapaz de controlar sus instintos más bajos. Los tratados médicos sobre el cuerpo no hacen sino corroborar esta percepción. Hipócrates, sin ir más lejos, nos ofrece una perspectiva antropológica de la Medicina. Físicamente la mujer es una criatura fría y húmeda, a diferencia del hombre, seco y caliente —de ahí que, por lo general, se recomiende a los hombres que se mantengan alejados de las mujeres.

La prevención hacia la mujer y hacia el desequilibrio que puede suscitar en los hombres queda reflejada en el mundo mítico, como no podía ser de otro modo. Los mitos ejemplifican mediante historias sencillas cómo las relaciones heterosexuales apasionadas derivan en tragedia y perjudican tanto a dioses como a mortales. Un buen ejemplo lo tenemos en Helena de Esparta, o en los amores fatales entre Hércules y Deyanira. Las relaciones de dioses, hombres y mortales con las ninfas, deidades menores que habitan en los bosques, tampoco suelen acabar bien, como nos demuestra el mito de Apolo o Dafne, el de Orfeo y Eurídice o el de Narciso y Eco. Ariadna, la famosa poseedora del hilo, no deja de ser una excepción a esa visión trágica de la relación entre hombre y mujer. Aunque resulta aventurado, quizás la explicación radica en que desposa a un dios lujurioso y lúbrico, amante de los placeres carnales, muy a tono con esa naturaleza instintiva, apasionada, que los griegos atribuyen a la mujer.

A pesar de todo, la perfección en el amor heterosexual también es posible si la unión de las almas precede a la unión del cuerpo. Es lo que nos muestra la historia de Amor y Psique, una de las más bellas y esperanzadoras que nos ofrecen los mitos griegos y que Apuleyo recoge después, en Roma, en su obra *Asinus Aureus*.



Aquiles tocando la lira a la llegada de los enviados de Patrocles de Gerard de Lairesse. Foto: Åsa Lundén / Nationalmuseum.

El amor ideal según los griegos: ¿Aquiles y Patroclo?

Los amores entre Aquiles y Patroclo no vienen mencionados expresamente en la epopeya de Troya, la *Ilíada*, que no contempla de manera específica ninguna muestra de afectividad sexual entre los dos hombres. El poema, que comienza con la ira de Aquiles, destaca ante todo la camaradería y compenetración entre ambos —se les cita como amigos, compañeros, el amado compañero…—. Los dos guerreros han acudido a Troya para luchar codo con codo al frente de los mirmidones, los guerreros de Ftía, después de que Odiseo descubriera a Aquiles, que se había escondido en la corte de Escira, entre las mujeres, por consejo de su madre, la ninfa Tetis. A pesar de estas limitaciones, la relación de amistad entre Aquiles y Patroclo se

sublima incluso con respecto al amor entre Paris y Helena, desencadenante del conflicto en Troya según el mito.

Hay algunas influencias culturales que podrían justificar la tesis de que Aquiles y Patroclo eran amantes. Entre los antiguos griegos era frecuente en ciertos ámbitos culturales que los jovencitos (*erómenos* o amado) fueran iniciados por hombres mayores que ellos (*erastés* o amante) y, por consiguiente, más experimentados sexualmente. Estos, a cambio, podían actuar como mentores, protectores, etc. La relación entre *erómenos* y *erastés* podía prolongarse hasta la edad adulta, momento en que el joven perdía el tipo de belleza característica de la adolescencia. Las prácticas variaban de una polis a otra. Atenas y Esparta eran el mejor ejemplo de intercambio enriquecedor, pues el *erastés* solía ser un hombre bien formado desde una perspectiva cultural. En Atenas estas relaciones se regulaban a través de las leyes de Solón, que restringían estas prácticas, comunes entre la aristocracia, a los ciudadanos. En Esparta, la pederastia era una forma de adiestramiento militar. Plutarco sostenía que la relación entre *erómenos* y *erastés* podía ser del tipo casto, aunque también con cierto componente erótico.

Ha de advertirse ya que no puede juzgarse una relación de esta clase desde la perspectiva actual y calificar estas uniones como casos de pederastia. Se consideraba que un intercambio semejante actuaba en beneficio mutuo y era mucho más equilibrado que el arrebato característico de las relaciones hombre/mujer.

El mejor ejemplo de una relación homoerótica lo tenemos en Yolao, sobrino de Hércules, al que tanto Plutarco como Eurípides presentan como el *erómenos* del héroe. En *El Banquete* puede verse en las figuras de Agatón y Sócrates o en los llamados Tiranicidas. Existen, sin embargo, muchas más dudas con respecto al papel de Patroclo como *erastés* y de Aquiles como *erómenos*, pese a la mención de Fedro en la obra de Platón. El discurso de Fedro, otro de los puntos de apoyo de esta tesis, resulta también algo ambiguo. Califica a Patroclo como amante de Aquiles —de ahí que los dioses le honren al vengar su muerte—, pero luego dice lo que sigue:

> «Esquilo desbarra cuando afirma que Aquiles estaba enamorado de Patroclo, ya que Aquiles era más hermoso, no solo que Patroclo, sino también que todos los héroes juntos, siendo todavía imberbe y, por consiguiente, mucho más joven, como dice Homero».

Patroclo es hijo de Meneceo, uno de los reyes de la Lócride y compañero de Jasón en la búsqueda del vellocino. Durante una pelea en un juego de dados, el joven dio muerte de forma involuntaria al hijo de Anfidamas. Meneceo envió a su hijo a Ftía, la corte del rey Peleo para protegerle, pues temía la venganza de Anfidamas. Peleo lo

acogió en la corte y lo trató como a un hijo. Completó su educación, e incluso lo envió junto a Aquiles a formarse con el centauro Quirón, que también había sido preceptor suyo.

Estos elementos podrían inducir a pensar que Patroclo, algo mayor que Aquiles pero no demasiado al parecer, podría haber ocupado en cierto modo el papel de *erastés* en la relación, como también que tomara el testigo y utilizara la armadura de su amigo cuando este, privado por Agamenón de la esclava Briseida, decide retirarse de la batalla y dejar de luchar. Podría parecer razonable creer que si Patroclo hubiera sido el *erómanos,* Aquiles le habría impedido que se enfrentara en su nombre a los temibles troyanos, entre los que se contaba Héctor, modelo de guerreros, por considerar que tenía una cierta responsabilidad sobre él.

Al morir Patroclo, Aquiles vuelve a empuñar las armas para vengar la muerte de su compañero y amigo. Busca a Héctor frente a la muralla y le reta a batirse en duelo mortal, bajo la desesperación de toda su familia, que contemplará el desigual combate con verdadero pavor. Aunque Héctor sabe que es su final, acude a la convocatoria, no sin antes haber intentado rehuir su triste destino.

Aquiles mostrando el cuerpo de Héctor a los pies de Patroclo de Jean Joseph Taillasson, 1769. Museo de Arte Krannert

Como era de prever, Aquiles logra vengar la muerte de Patroclo. El canto XXII de la *Ilíada* describe la muerte de Héctor de una manera dramática. La lucha entre ambos guerreros no deja de ser honorable pese a la desigualdad entre ambos, si bien Héctor porta la armadura de Aquiles, de la que despojó a Patroclo.

Aquiles se muestra extremadamente cruel en el momento final, ya que Héctor sabe que sus restos no podrán ser honrados. Así se lo dice Aquiles en los versos 331-335 del canto XXII de la *Ilíada*:

> «¡Héctor! Al despojar a Patroclo sin duda creíste estar a salvo y para nada te preocupaste de mí, porque estaba lejos. ¡Insensato! Lejos de aquel un vengador muy superior a la zaga se había quedado junto a las huecas naves, y ese soy yo, que te he doblado las rodillas. De ti tirarán y te humillarán los perros y las aves; y a él los aqueos le harán las exequias».

Cuando expira su oponente, el primero de los héroes se comporta de forma ignominiosa. Perfora los talones de Héctor, introduce correas de piel de buey y lo ata a su carro, de tal modo que su cabeza cuelga fuera, arrastrando. Aquiles celebra después unos espléndidos funerales en honor de Patroclo. Cada día, al salir la aurora, atará el cadáver de Héctor a su carro y dará tres vueltas alrededor del túmulo de Patroclo, hasta que finalmente su amigo se le aparece y le pide que le deje descansar, que entregue su cuerpo al fuego y tome, además, la urna dorada que le entregó su madre, donde reposarán juntos los huesos de ambos. Aquiles elige como lugar de descanso eterno un túmulo frente al mar.

El desquite de Aquiles con Héctor marca el inicio de la victoria de los aqueos sobre Troya. Este vuelco de los acontecimientos no resulta en absoluto extraño para la mentalidad griega y ha de ponerse en relación con la reincorporación de Aquiles a la lucha, estimulado por la pérdida de Patroclo. Según Plutarco, la fuerza del amor entre hombres puede proyectarse en la batalla, como sucede con el Batallón Sagrado de Tebas, una especie de cuerpo de élite del siglo IV a. C. compuesto exclusivamente por amantes homosexuales. Este batallón era muy eficaz. La unión entre amantes aumentaba su capacidad combativa, pues cada miembro luchaba ardorosamente para defender su honor frente al amado.

A pesar de todo, insistimos en que no resulta evidente, a tenor del poema de Homero, que exista una relación erótica entre Aquiles y Patroclo. Tenemos la tendencia a extrapolar las costumbres de atenienses de un determinado ámbito temporal a todos los períodos de la historia de Grecia y a toda su geografía, lo que no resulta siempre ni oportuno ni conveniente y, desde luego, en absoluto veraz. Por nuestra parte pensamos en una amistad sublimada entre ambos hombres en la que no necesariamente se excluye el contacto físico,

pero sin que exista relación de pareja, amante y amado, como tal.

De ninfas y amores imposibles

En la mitología griega las ninfas son jóvenes de gran belleza vinculadas a la protección de la naturaleza. Por ese motivo existían ninfas guardianas de la tierra, del agua, de los bosques…

Las ninfas eran consideradas hijas de Zeus y deidades menores. No solían tener un papel relevante más allá de formar parte del cortejo de dioses bien posicionados en el Olimpo, como Apolo o Artemisa. No obstante, su delicadeza y su carácter etéreo atraían a dioses y mortales, de ahí que estas hermosas doncellas protagonizaran muchas historias de amor de final trágico. Muchas de ellas fueron recogidas por Ovidio en *Las Metamorfosis*. Aunque Ovidio fue un autor latino, lo cierto es que estaba muy helenizado, por lo que *Las Metamorfosis* no dejan de ser una fuente de interés para construir los mitos griegos.

Orfeo y Eurídice de Joseph Paelink.

Hay tres ninfas cuyos amores acaban para ellas en tragedia. Se trata de Dafne, Eco y Eurídice, tres mujeres que forman parte de mitos de gran influencia en la historia del arte y de la literatura desde la Edad Media hasta nuestros días.

El de Orfeo es uno de los mitos más poderosos en la historia del arte, con influencias notables en todas sus manifestaciones. Aunque no existen evidencias científicas que lo avalen, es probable que el maestro y cantor fuese un hombre auténtico, tal como se deduce de los escritos de Platón. Aristóteles, en cambio, afirma que no existió el «poeta Orfeo». Sea cual fuese la verdad histórica, la literatura y el pensamiento son los que construyen el personaje para legarnos un mito que ha pasado a formar parte del imaginario colectivo.

Según nos indican las fuentes, Orfeo fue un cantor de la Tracia, hijo de la musa Calíope, la de la bella voz, y de Eagro, un dios-río —si bien algunas genealogías lo consideran hijo de Apolo, lo que no deja de ser una racionalización del mito—. Su canto, acompañado de la música de la lira y de la cítara, tenía un poder especial, ya que amansaba a las fieras y hacía que todo floreciera a su alrededor. Enamorado de la ninfa Eurídice, que murió el mismo día de su casamiento, fue capaz de bajar hasta los infiernos para pedir a las deidades del inframundo el regreso de su esposa a la vida. A causa de su destreza y de su maestría en el arte de la persuasión, logró convencer a Perséfone, que aceptó su ruego. Pero la diosa impuso una condición a Orfeo: que no se volviera para mirar a Eurídice hasta haber abandonado por completo el reino de las sombras. Orfeo no fue capaz de cumplir su palabra. Llevado por la duda y la inseguridad se volvió para ver si Eurídice caminaba a sus espaldas, por lo que la perdió para siempre. El resto de su vida transcurrió en un eterno y triste lamento hasta que finalmente terminó sus días a manos de las ménades, que lo despedazaron enfurecidas por la castidad de la que hacía gala y porque su canto atraía a los hombres y las separaba de ellas.

La historia del arte —y quizá también de la religión— se hubiera escrito de un modo muy diferente sin el mito de Orfeo, cuya influencia sobre las diferentes manifestaciones artísticas se ha proyectado desde la Antigüedad hasta nuestros días. Por su relación con la música el mito resultó muy popular en los períodos en que se concedió especial relevancia a este bello arte, como la época helenística, en especial a partir del último tercio del siglo IV a. C. En Roma fue muy conocida la imagen que presenta a Orfeo con un traje tracio, con la cítara y la lira, rodeado de la naturaleza salvaje (fieras, animales, naturaleza vegetal y olas y bestias marinas subyugadas por su música). Decenas, por no decir cientos de mosaicos, presentan esta imagen que decoraba el suelo de muchos aposentos privados antiguos, donde tenían lugar banquetes y simposios, un espacio en el que no podía faltar la música. Virgilio, Ovidio y Séneca narraron poéticamente la historia de Orfeo. La IV *Geórgica* de Virgilio tuvo gran influjo en la literatura del

Renacimiento, que recupera la versión clásica del mito, adulterada en cierto modo durante la Edad Media a causa de su interpretación alegórica y moralizante.

En nuestra literatura la primera versión poética de Orfeo la tenemos en el *Hero y Leandro* de Boscán (vv. 1231 y siguientes; se inicia el mito con el ingreso de Aristeo en el bosque de las ninfas). La influencia sobre la obra de Garcilaso también es fundamental, incluso se proyecta sobre el poema más famoso de Quevedo, *Amor más allá de la muerte*. Salinas, cuya fuente de inspiración es Garcilaso, aludirá al mito en algunos de los poemas más bellos de la trilogía *La voz a ti debida* (*La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*), en los que narra su historia de amor prohibido y su ruptura con la profesora Katherine Whitmore. En la literatura inglesa hay una reinterpretación del mito en el poema medieval *Sir Orfeo*, en el que este se presenta como un rey. La poesía de Alexander Pope también acusa influencias, así como la novela de Robert Graves *El vellocino de oro*.

En el ámbito musical *La fábula de Orfeo*, de Monteverdi, acuña un nuevo género, la ópera. Gluck será sin duda el mejor de los exponentes operísticos de temática órfica y la base de *ballets* tan sugerentes como el de Pina Bausch. Las artes plásticas representan con frecuencia a Orfeo en solitario, pero también junto a Eurídice (así, Vatatori, Rubens, Jan Erasmus Quellinus o Redon), o bien narran el descenso del cantor al Hades (Pieter Fris). En el cine son relevantes las obras de Marcel Camus, *Orfeo negro,* y de Jean Coucteau. Este último situó cronológicamente al poeta en el París existencialista de los años cincuenta y lo hace enamorarse de la Muerte, y a la Muerte, la Princesa, enamorarse de él. El espejo será el vehículo que permita la conexión entre ambos mundos.

La fuerza del mito radica sobre todo en el tratamiento de tres *mitemas*: el poder de la poesía, del canto y de la música; la fuerza del amor, impulsora de la *katábasis* de Orfeo o descenso a los infiernos; y el *mitema* de la fe o la confianza, desencadenante de la catástrofe.

En efecto, la historia de Orfeo gravita en torno a la belleza y el amor. Lo que hace único el sentimiento de Orfeo por Eurídice no es la tristeza del final prematuro y trágico de la ninfa, sino sobre todo la capacidad de trascender la propia vida. Orfeo escogerá para siempre el camino de la fidelidad a la amada y si se convierte en un personaje mítico no es en realidad a causa de sus dones, sino porque la intensidad de su amor a Eurídice le lleva a rebelarse contra la injusticia de la muerte, desafiar sus misterios y tratar de imponerse a ella con las únicas armas de que dispone, la poesía y la música, hasta hacer de la resurrección una posibilidad.

A pesar de la relevancia de Eurídice en la construcción del mito de Orfeo, no es mucho lo que se sabe de ella. Eurídice es una ninfa, una

dríade, guardiana de los árboles. Se decía que las dríades eran hijas de Zeus. Estaban asociadas a un árbol, roble o encina —en griego antiguo *drys* significa roble—. Algunas protegían también el Árbol de las Hespérides, llamado «árbol de las manzanas de oro» en alusión a sus frutos, limones, y que custodiaba Ladón, una serpiente de cien cabezas. En el arte se las representa como jóvenes hermosas y alegres y, aunque no envejecían y resistían la enfermedad, ellas mismas no eran inmortales.

El don de Orfeo atrae a muchas ninfas que le ofrecen descaradamente sus favores, pero es Eurídice quien lo enamora. No hay razones que justifiquen el sentimiento de Orfeo porque el amor es un impulso de vida en el que no intervienen ni la razón ni la voluntad, pero si hay algún rasgo en Eurídice capaz de desencadenar la pasión de Orfeo es, además del don de la belleza, su dulzura y su virtud. Por eso la corteja mediante su canto hasta que, finalmente, ella accede a los esponsales.

Orfeo, sin embargo, no sabe preservarla. Eurídice es la víctima de la debilidad de los hombres. Es víctima del deseo de Aristeo, que la persigue porque su esposo no está junto a ella hasta provocar el mordisco fatal de la serpiente. Eurídice es también víctima de las dudas de su amante. En el amor, además de fe, se requiere fortaleza. En otro caso corremos el riesgo de quedar a un paso de la felicidad, representada por el goce pacífico de la unión amorosa.

En los siglos V y VI la interpretación del mito de forma alegórica y la atribución de un significado moralizante por pensadores que siguieron la estela de Boecio, hizo que se considerara a Eurídice una distracción para Orfeo y resultase contemplada, por lo tanto, desde un prisma negativo. La figura de Orfeo, en cambio, es casi sacralizada. La Iglesia primitiva asimila Orfeo a Cristo y cristianiza el mito a causa de las características comunes. Ambos son hombres, pero también median con la divinidad. Ambos permiten mantener la esperanza de la resurrección, la esperanza de una vida futura.

Como Cristo, Orfeo es un héroe distinto y, como Cristo, su fuerza no radica en la brutalidad física sino en la voz, el poder de la palabra, la persuasión. Al interpretar el rito órfico pintado en Villa Misteri, Pompeya, Linda Fierz-David define a Orfeo como «una personificación de la devoción y la piedad; simboliza la actitud religiosa que resuelve todos los conflictos ya que, mediante ella, toda el alma se vuelve hacia lo que reside en el otro lado de todo conflicto… Y al hacerlo, él es el verdadero Orfeo; es decir, un buen pastor, su primitiva personificación». Al igual que Cristo hombre, Orfeo tiene un origen divino —Jesús es hijo de Dios hecho hombre, nacido de mujer—. En Orfeo, sin embargo, su parte humana le hará incurrir en debilidades, como la desconfianza y la duda. Pero el principal error del poeta quizá

no radique en la falta de confianza en la palabra de la diosa del infierno, sino en el exceso de confianza respecto de sí. Hay en Orfeo un pecado de *hybris* que será castigado para enseñarnos que ni siquiera el arte más genuino ni el amor más puro podrán ser suficientes para imponerse al poder destructor de la muerte, representado por la terrible pareja Hades/Perséfone. La petición de Orfeo es pretenciosa. Es llamativo que sea Perséfone, una deidad encerrada a la fuerza en el infierno, la que influye sobre su tío y esposo para que atienda el ruego del poeta. Perséfone, hija de Démeter, es el puente entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos. La diosa sabe desde el principio que el arte no puede instrumentar una resurrección material. Si pacta con Orfeo es para enseñarle esa verdad. Si Orfeo duda de la palabra de Perséfone es porque también intuye esa verdad. Será esa intuición la base de la duda que precipita un final indeseado pero inevitable. Orfeo mira hacia atrás y la pena permanece en él (*poenaque respectus et nunc manet, Orpheus, in te*), como escribió Virgilio. Una vez más queda en evidencia la inmensa fragilidad del ser humano. El único consuelo para los que aman más allá de la muerte será el recuerdo, que puede cristalizar a través del arte.

El episodio de la muerte de Orfeo, despedazado por las ménades tracias, que pasan del deseo a la ira, es de una gran crudeza. No obstante es muy hermosa la tradición que cuenta que su cabeza, separada del cuerpo, seguía cantando (a su amada Eurídice, según algunos), mientras flotaba, hasta que llegó a las costas de Lesbos, donde fue recogida y se instauró un culto al héroe. De este tratamiento y de forma velada da cuenta *La voz a ti debida*, de Salinas, que bebe de la fuente de Garcilaso y este, a su vez, de los poetas y humanistas italianos.

La muerte de Orfeo no se salda con la reunión de los amantes, pues en el mito original parecen condenados a una separación eterna. Es la tristeza acerca de ese final inmerecido la que lleva a buscar un clímax artístico feliz en muchas reformulaciones del mito —pensemos en Ovidio, en el poema Sir Orfeo o la ópera de Monteverdi—. Como escribió Salinas «no hay un amor ni un cuento que no tengan buen fin. Y si parece que acaban mal es porque no sabemos contar, amar hasta el final dichoso».

Eco y Narciso

Ovidio recoge también en *Las Metamorfosis* la historia de Narciso y Eco. Eco era una ninfa que tenía el don de la palabra. Una versión del mito cuenta que Hera le restringió la voz por haberla engañado, ya

que Eco solía entretenerla de forma deliberada mientras Zeus se entregaba a sus aventuras amorosas. Después de sufrir las iras de Hera, Eco solo podía repetir las últimas palabras que escuchaba de los otros. Por eso no podía acercarse al joven del que se enamoró, Narciso.

Narciso era hijo de la ninfa Liríope de Tespia. Era un hermoso joven, pero demasiado pagado de sí mismo. Por eso solía despreciar a las ninfas que pretendían sus favores. Liríope estaba preocupada por su hijo, por lo que consultó al adivino Tiresias, quien le dijo que Narciso viviría hasta una edad avanzada mientras no se conociera a sí mismo.

Eco solía seguir a Narciso y lo contemplaba desde los árboles. Un día el bello joven descubrió a la ninfa. Narciso le habló, pero Eco no podía conversar con él. Narciso la conminó a acercarse. «¡Ven!», le pidió el muchacho. Eco repitió la palabra y, tras salir de su escondite, se lanzó a sus brazos. Narciso, desdeñoso, la rechazó.

Eco sintió tanto dolor ante el desprecio del amado que se ocultó en una cueva, donde se consumió de tristeza. De ella solo quedó su voz, que sigue repitiendo las palabras de los demás.

Un día, al acercarse a un arroyo para beber y ver su reflejo en el agua, Narciso quedó fascinado por la imagen que había sobre la superficie. A partir de ese momento, solo se dedicó a contemplarse a sí mismo. Finalmente se suicidó, porque no podía poseer el reflejo que veía. Murió ahogado, después de lanzarse al agua. En el lugar donde se quitó la vida creció la flor que lleva su nombre, narciso.

Algunas versiones del mito consideran que fue Némesis, la diosa de la venganza, la que no quiso dejar al vanidoso joven sin castigo e hizo que se enamorara de su propia imagen, ya que había recibido la invocación de otra doncella despreciada por el mozo. Otras versiones lo presentan en el inframundo, sufriendo porque no puede materializar el amor por su propio reflejo.

El mito de Narciso ha interesado tanto al arte como a la psicología. En las artes plásticas son de una gran belleza las obras de Giovanni Antonio Boltraffio (1510), Caravaggio y su extraordinario *Narciso en la fuente* (1597-99), Nicolas Poussin (1627-28), William Turner (1804), y John William Waterhouse (1903). Salvador Dalí ofrece una lectura muy personal del mito en *La metamorfosis de Narciso* (1937) y expresa, en clave surrealista, su mundo atormentado y conflictivo.

En nuestra literatura el mito se recoge en algunos poemas medievales, como el madrigal *No miréis más, señora*, de Gutierre de Cetina, la fábula de Juan del Valle Caviedes y, posteriormente, en un poema de Calderón de la Barca. La historia de Narciso influye en Oscar Wilde y su *Retrato de Dorian Grey*.

Las lecciones que nos ofrece el mito sobre el exceso de amor hacia

uno mismo han llevado a calificar con el nombre de trastorno narcisista de la personalidad (TPN) aquella alteración de la conducta caracterizada por la necesidad de admiración excesiva y constante reconocimiento. El narcisista se cree especial y, de hecho, intenta aparentar que lo es. Esa creencia le lleva a vincularse con personas que él juzga singulares y que le ayudan a generar la falsa imagen que pretende proyectar frente a los demás. Tiene fantasías ilimitadas sobre poder, inteligencia, belleza o amor —de ahí que exagere sus logros y talentos en todas estas áreas o se rodee de colaboradores que lo hacen en su nombre.

Eco y Narciso de John William Waterhouse, 1903. Walker Art Gallery, Liverpool.

Como Narciso, una persona con trastorno narcisista es incapaz de sentir empatía o reconocer las necesidades y los sentimientos ajenos, como tampoco el sufrimiento que genera. El narcisista no suele acabar bien, como tampoco acabó bien Narciso, que no solo destrozó el corazón de las jóvenes que aspiraban a su amor, sino que terminó destrozándose a sí mismo. De ahí la valiosa lección que nos ofrece el mito, referido a una conducta humana que se da, desafortunadamente, en un cierto porcentaje de hombres y mujeres.

Dafne y Apolo

Hay diferentes versiones del mito de Dafne y Apolo. La más extendida e influyente en el arte y en la literatura se debe a Ovidio. De acuerdo

con el relato del poeta latino, el dios Apolo venció a la serpiente Pitón, algo de lo que se sentía orgulloso. Por ese motivo decidió establecer unos juegos sagrados, los juegos Pitios, en los que el vencedor recibía una corona de hojas de encina. Se dio la circunstancia de que, tras haber vencido a Pitón, Apolo vio pasar a Eros con su arco y sus flechas y le increpó, diciéndole que no era merecedor de tales armas. Eros respondió airado. Tomó una flecha de oro y otra de plomo y las disparó respectivamente a Apolo y a Dafne, una ninfa que amaba la caza y que, como Artemisa, deseaba permanecer virgen para siempre. El río Ladón, su padre, había accedió a su deseo y por eso le concedió el don de la virginidad.

Cuando Apolo vio a la ninfa se enamoró de inmediato de su belleza inculta y salvaje, pero Dafne, al ver acercarse al dios, huyó, asustada del peligro que representa para su deseo de ser virgen para siempre. Cuando Apolo estaba a punto de alcanzarla, Dafne pidió ayuda a su madre, la Tierra, que la metamorfoseó en laurel y se abrió para recibirla. Apolo la alcanzó cuando la metamorfosis ya se estaba operando y solo pudo besar la madera del arbusto en que se convirtió.

Para compensar aquella pérdida, Apolo atribuyó varias propiedades al laurel, como que el árbol tuviera siempre las hojas perennes. Lo utilizó, además, para adornar su cabellera, su cítara y su carcaj. Ovidio incorporó al mito otros usos y costumbres romanas, como el de adornar con laurel la cabeza de los generales romanos que desfilan triunfantes.

Apolo y Dafne, obra maestra del famoso escultor Gian Lorenzo Bernini en Galería Borghese, Roma.

En una versión del mito anterior a Ovidio, recogida en la *Descripción de Grecia* de Pausanias (siglo II), Dafne no solo se relaciona con Apolo sino también con Laucipo, el hijo del rey de Pisa. Se dice que Laucipo se dejó crecer el cabello y se hizo pasar por mujer para acercarse a Dafne. De este modo logró convertirse en su fiel

compañero de caza pero Apolo, celoso de Laucipo, desveló su secreto. Un día hizo que el sol calentara más de lo habitual, de modo que Dafne y sus compañeras se despojaron de sus ropas y acudieron a bañarse al río. Al descubrir que Laucipo era un hombre, las ninfas se escandalizaron y le dispararon con sus flechas hasta darle muerte.

La primera representación iconográfica del mito se ha encontrado en una talla de esteatita del siglo I a. C. exportada hasta Pakistán. Es frecuente en las pinturas murales de Campania y en algunos mosaicos clásicos tardíos. Hay esculturas representativas de la ninfa desde la época de Augusto. El tema se encuentra incluso en marfiles coptos.

Durante el gótico se rescata la figura de Dafne como símbolo de pureza. Filarete la representa en un bronce en las puertas de San Pedro del Vaticano (1440). Pollaiulo en una pintura de 1467. Hay otras representaciones tempranas en un grabado de Durero (1502), un fresco de Peruzzi en Villa Farnesina (1511). Entre los artistas que han recogido el momento de la transformación, Veronés, Tintoretto y Poussin entre otros, destaca sobre todos Bernini y su famosa escultura de Dafne y Apolo (1622-1624). El motivo persistió durante la época neoclásica y también en la pintura del romanticismo, con Turner (1837) y Chassériau (1845), llegando casi hasta nuestros días con Zadkine, que representa el mito en 1946 en tinta sobre papel, y Dalí en 1966, en litografía y en un óleo sobre plancha de oro.

En literatura, el mito de Dafne y de Apolo es conocido desde el helenismo, pero es Ovidio quien lo consagra en sus *Metamorfosis*. Benoît de Sainte-Maure se refiere a él en *Roman de Troie*. Aparecerá en la poesía de Petrarca, Froissart, Spencer, Heywood y Marino, y en la *Confessio amantis* de Gower (1390). Influye en la poesía de Garcilaso de la Vega y en los sonetos de Quevedo, en este último caso en un tono satírico. Lope y Calderón dramatizan el mito en 1635 y 1657 respectivamente, como hiciera Sachs en 1558. En el siglo XVIII se utiliza en el género de la fábula mitológica burlesca —sirva a título de ejemplo el *Apolo y Dafne* de Benegassi y Luján publicado en sus *Poesías joco-serias* (1743), y la referencia al mito en Francisco Nieto de Molina contenida en su *Fabuhero* (1764).

Amores fatales: heracles y Yole

Si bien las historias de amor de las ninfas no suelen tener finales felices, también ha sucedido el caso contrario, que un héroe perece a causa de los deseos de una mujer. Heracles, que fue capaz de asumir sus doce trabajos y realizar grandes hazañas desde la cuna, fue infeliz en el amor. Cegado por un arrebato que propició Hera, enemiga de

Heracles desde su nacimiento, el héroe dio muerte a su primera esposa, Megara, hija de Creonte, y a los hijos habidos de esta. Luego perdió a la segunda, Deyanira, y se perdió a sí mismo por causa de la pasión hacia Yole, su joven amante.

Heracles representa el arquetipo del héroe. Es un semidiós, hijo de Zeus y de Alcmena, esposa de Anfitrión. Zeus se une a Alcmena cuando ella todavía es virgen y para engañarla toma la forma de su esposo. Alcmena queda encinta esa misma noche. Se da la circunstancia de que, como después de estar con Zeus, Alcmena yació también con el verdadero Anfitrión, la joven concibió a su otro hijo, Ificles, gemelo de Heracles.

Hera llevó mal esta nueva infidelidad, de modo que el hijo de Alcmena y Zeus recibió todo su odio desde el principio. Cuando Heracles era aún un niño de pecho, Hera envió dos enormes serpientes a la habitación donde estaban las cunitas de los gemelos. Ificles lloró de manera desgarradora, pero Heracles tomó las sierpes con sus pequeñas manos y las mató. Luego, cuando Heracles ya era adulto, Hera ordenó a Lisa, la locura, que le perturbara, de suerte que el héroe mató a su primera esposa, la hija de Creonte, y a sus propios hijos.

Deyanira, princesa de Calidón, su segunda mujer, es un personaje muy singular. Encontramos referencias a ella en Hesíodo y en Apolodoro. De acuerdo con este último, la princesa calidonia era una doncella muy atrevida, capaz de conducir carros y de practicar incluso el arte de la guerra. Un fragmento de Píndaro nos indica que, cuando Heracles bajó al Hades para realizar el duodécimo de sus trabajos, Meleagro le aconsejó que desposara a su hermana, Deyanira. Eneo, el padre, había prometido a Deyanira al dios río Aqueloo, un pretendiente monstruoso que disgustaba a la princesa. Heracles luchó contra Aqueloo, quien adoptó la forma de toro, y logró vencerle.

Yole, la causa de la perdición del héroe, era hija de Éurito, rey de Ecalia. Éurito manejaba muy bien el arco y alardeaba de hacerlo mejor incluso que Heracles. Cuando el héroe llegó a Ecalia, Éurito lo desafió. Heracles aceptó, pero pidió la mano de la bella y rubia princesa Yole como premio para el caso de que resultara vencedor. Así fue, como no podía ser de otro modo. Éurito, sin embargo, no cumplió su promesa y se negó a entregar a Yole, oponiendo el carácter violento de Heracles, que había terminado con la vida de Megara y de sus hijos.

Heracles, siempre desmesurado en sus actos, tomó venganza y dio muerte a Ífito, hijo del rey Éurito y, por tanto, hermano de Yole. Como los dioses no aman los excesos, Zeus castigó a su hijo y lo envió lejos, a la parte oeste de la actual Anatolia, donde fue vendido como esclavo a Ónfale, reina de Lidia, de la que Heracles también fue amante. Cuando quedó liberado, Heracles armó un ejército y entró en Ecalia.

Después mató al rey, que le había agraviado. Según Graves, Yole se negó a entregarse. Subió a la muralla y se arrojó al vacío, pero su falda micénica la salvó porque, al abrirse, la sostuvo en el aire y la hizo ir descendiendo poco a poco. Heracles la atrapó y la envió junto a otras mujeres prisioneras a Traquinia, donde residían Deyanira y sus hijos desde que Heracles diera muerte de forma involuntaria a un joven que servía bebida en casa de su suegro, Eneo —lo que subraya aún más el carácter impulsivo y violento del héroe—. Era costumbre que, tras arrasar una ciudad, el vencedor se reservara unas mujeres para el servicio doméstico, por lo que su conducta no causa extrañeza, al menos inicialmente. Menos habitual era que la concubina de Heracles, Yole, entrara en la misma casa donde vivía la esposa legítima, algo que no estaba bien visto entre los griegos.

Hércules lucha contra un dragón (en el centro) mientras Achelous se lleva a Deyanira (arriba a la izquierda). Grabado de Giulio Bonasone, s. XVI. Museo Metropolitano.

El personaje de Deyanira está asociado al motivo de la túnica de Neso. Una vez, cuando la reina era más joven y acompañaba por primera vez a Heracles como esposa, un centauro llamado Neso quiso abusar de ella. Neso era un ser monstruoso que ayudaba a las gentes a atravesar el río Eveno a cambio de un pago. Cuando tomó a Deyanira en sus brazos para ayudarla a cruzar, ella se percató de su lujuria, por lo que la joven gritó pidiendo ayuda. Heracles lo atravesó con una flecha pero, antes de morir, el centauro pidió a Deyanira que recogiera

su sangre coagulada, ya que con ella podía hacer un filtro que le permitiría retener a su esposo en el caso de que dejara de amarla.

Aunque dudaba, Deyanira decidió hacer uso del filtro poco después de descubrir la infidelidad de Heracles, pues deseaba que permaneciera junto a ella. Empapó con la sangre del centauro la nueva túnica que había tejido para el héroe con ocasión de las celebraciones por haber regresado victorioso a su hogar. Un hombre de confianza, Licas, se la entregó, no sin antes advertirle que la prenda no debía quedar tocada por los rayos del sol, una de las recomendaciones de Neso. En cuanto se puso la túnica, Heracles experimentó una fuerte quemazón. Murió entre terribles dolores. Luego Deyanira se suicidó.

La tragedia griega y los poetas latinos han recogido el mito y nos han presentado a Deyanira bajo diferentes prismas. En *Las Traquinias*, de Sófocles, Deyanira es una mujer solitaria, preocupada por su esposo, paciente incluso con sus infidelidades. Si usa el filtro de Neso es porque la pasión que Heracles siente hacia Yole pone en peligro su matrimonio y su *status*.

Ovidio dibuja una Deyanira completamente distinta. En esta ocasión la esposa de Heracles se muestra irónica, arrepentida de su matrimonio. Duda acerca de la bondad del filtro, pues al fin y al cabo se lo dio alguien que pretendía ocasionarle un mal, pero lo cierto es que no desea la muerte de su esposo sino recuperarle, razón por la que decide impregnar la túnica de Heracles con la sangre de Neso pese a sus dudas.

Séneca, en cambio, la presenta vengativa, airada, sin compasión, una mujer despechada y dolida, «reina destronada».

El mito de Deyanira y la túnica de Neso ejemplifican de nuevo el inmenso poder que Eros tiene sobre los mortales, los efectos perniciosos de la belleza y de la pasión amorosa entre hombre y mujer, pero también nos habla del drama de la esposa humillada por la infidelidad del esposo y su venganza, ya sea directa o indirecta.

Heracles, hijo de Zeus y Alcmena y por tanto un semidios, no es un modelo de virtud, como bien conoce Deyanira desde el principio. Su debilidad por el sexo femenino es legendaria. Ya antes de desposar a Megara había sido capaz de engendrar cincuenta hijos cuando se alojó durante cincuenta noches en el palacio de Tespio, rey de Tespias, en la Beocia, camino de uno de sus trabajos, la muerte del león del Citerón. Tespio tenía cincuenta hijas y permitió que cada noche Heracles se uniera a una. El héroe dejó embarazadas a las cincuenta, por lo que, a decir de muchos, podría considerarse este otro de los «trabajos» de Heracles.

Durante sus ausencias, Heracles ha sido infiel a su esposa a menudo. En la tragedia de Sófocles, Deyanira asume este hecho con

naturalidad y comprensión. Aunque el ateniense medio era por lo común monógamo, la infidelidad masculina era aceptada socialmente. Heracles, sin embargo, actúa con enorme falta de miramiento y sentido común en el caso de Yole. Subestima los sentimientos de Deyanira y su paciencia como mujer, además de sobrepasar los límites de lo moralmente correcto. La introducción de Yole en la mansión conyugal —y quizás en el lecho de Deyanira—, es sin duda alguna un elemento de ruptura, pues supone un menoscabo de la dignidad de la esposa legítima y un atentado contra los fundamentos de la institución matrimonial. La pasión amorosa adquiere en este caso un carácter destructor, no por el comportamiento de Deyanira, que usa todas las armas a su alcance para mantener unida a su familia y al mismo tiempo disfrutar de las ventajas indudables de ser la esposa legítima, sino por la falta de dominio de Heracles.

La muerte de Heracles también nos habla de cómo una mujer logra vencer a un hombre, lo que no deja de ser una novedad para el mundo griego. Deyanira, como decíamos, no es una mujer común. Es bella y femenina pero no melindrosa, sino digna y firme. En la tragedia de Sófocles, se da muerte con una espada y se comporta de manera más valerosa y «masculina» que su esposo que, ante su fallecimiento inminente y su derrota a manos de su mujer, llora y se lamenta, lo que deja de ser indigno.

Ariadna y las segundas oportunidades en el amor: del abandono a la felicidad conyugal

El mito de Ariadna está ligado, como advertimos en la nota preliminar, a Teseo y a la historia del Minotauro. El Minotauro era hijo de Pasífae, esposa del poderoso rey de Creta, Minos, hijo de Zeus y la bella Europa, y por tanto hermano de Radamantis y de Sarpedón —en la etapa helenística, Minos aparece como un cruel tirano y, según algunas versiones, habría de diferenciarlo del primer Minos, hijo de Zeus; el segundo Minos sería nieto del primero, hijo de Licasto e Idea —. Minos vivía en Cnossos, en un gran palacio, rodeado de todo tipo de lujos y comodidades. Mantuvo contacto con Zeus, su padre, y se reunía con él cada nueve años para promover nuevas leyes. Según el gran historiador griego Tucídides, fue el primer gobernante que construyó una armada y logró expandir su reino por todo el Mediterráneo, promoviendo las leyes que Zeus le había dado. También se dice que gobernó de una manera tan justa que más tarde se convirtió en el juez principal de Hades, juzgando las acciones de los muertos.

Baco y Ariadna de Gerard Lairesse. Fuente: Mauritshuis, La Haya.

A pesar de su gran poder y riqueza, Minos no era feliz. Desde hacía años, había algo que le perturbaba. Tiempo atrás, cuando todavía no era rey de Creta, Minos había suplicado ayuda a los dioses para

hacerse con la corona de su padre adoptivo, Asterión, y apartar a sus hermanos del trono. Poseidón escuchó sus súplicas y, para demostrar su favor, envío desde el mar un gran toro blanco que él se comprometió a sacrificar en honor del dios. Como el animal era muy bello y fuerte, el nuevo rey decidió perdonarle la vida y ofrecer a Poseidón otro ejemplar, también magnífico. El dios se ofendió mucho y, para castigar la desobediencia de su protegido, hizo que la esposa de Minos se prendase del animal. De resultas de sus amores nació el Minotauro, una bestia con cuerpo de hombre y cabeza de toro que, además, se alimentaba de carne humana.

Minos, avergonzado, ordenó a Dédalo, el arquitecto más famoso de Creta, que construyera un laberinto donde pudiera encerrar a la terrible criatura. Así lo hizo y allí, en aquel lugar del que solo Dédalo conocía la salida, dejaron a la bestia, a la que alimentaban cada nueve años con siete jóvenes fornidos y siete doncellas. Aquel tributo lo pagaban los atenienses desde que Minos ganara con la ayuda de Cila, una mujer que le amaba y a la que abandonó, la guerra que entabló contra ellos para vengar la muerte de su hijo Androgeo, de la que su rey era responsable. Androgeo había sido un magnífico atleta, pero el rey de Atenas, Egeo, envidioso de sus habilidades y de su victoria en los juegos, lo había enviado a luchar contra el toro de Maratón, una empresa excesiva que acabó con su vida.

La tercera vez que hubo de hacerse pago del tributo coincidió con que Teseo, hijo natural de Egeo, estaba en Atenas. Teseo era un joven muy valeroso, un auténtico héroe. Se había criado en la corte de su abuelo Piteo, rey de Trezén, junto a Etra, su madre. Cuando fue capaz de vestir las ropas que había dejado su padre y de portar su espada, que Etra había conservado para que no hubiera dudas sobre la filiación, se dirigió a Atenas para encontrarse con su progenitor, a quien no conocía.

Durante el camino, Teseo hubo de enfrentarse a todo tipo de peligros, de los que había salido victorioso. Con su espada, ingenio y valor venció a diferentes monstruos y malhechores. Derrotó al ladrón Perifetes, hijo de Hefesto, en Epidauro; en el istmo dio muerte a Sinis, un cruel guerrero al que llamaban el doblador de pinos; dio muerte a la jabalina de Cromión, un animal feroz; a Escirón, un asesino que obligaba a sus víctimas a lavarle los pies, lo despeñó en las rocas escironias; arrebató la corona a Cerción, rey de Eleusis, antiguo forajido; y cerca de Atenas eludió las trampas del ventero Procrustes, que estiraba a sus huéspedes hasta que cabían en una cama o bien les cercenaba la cabeza.

Cuando llegó a la corte del rey Egeo, Teseo aún hubo de superar otra prueba. La maga Medea, casada con Egeo, se proponía deshacerse de él y, para cumplir su propósito, le ofreció una copa envenenada.

Egeo, sin embargo, reconoció al muchacho como hijo suyo por la espada y las sandalias que llevaba, de modo que le impidió que probara el veneno y, después de expulsar de la ciudad a Medea, nombró a Teseo heredero al trono. Teseo también combatió después al toro de Maratón, el mismo que había matado a Androgeo. El heroico joven lo capturó y lo llevó a la ciudad para ofrecerlo en sacrificio al dios Apolo.

Por eso, cuando llegó el momento de pagar el vergonzoso tributo a los cretenses, Teseo no tuvo miedo de ofrecerse para ser uno de los catorce jóvenes cuya carne serviría para alimentar al Minotauro, al que ambicionaba vencer como había hecho con el toro de Maratón. Fue así como se embarcó en una nave que portaba velas negras, habida cuenta de su siniestro destino. Antes de que Teseo partiera, Egeo lo hizo llamar y le pidió que cuando lograra acabar con la bestia y regresara a Atenas, desplegase antes de llegar a puerto una vela blanca que le entregó para que fuera el primero en saber de su victoria. Teseo inclinó la cabeza, cogió la vela y se embarcó con sus compañeros rumbo a los dominios del rey Minos.

El rey Minos tenía dos hijas. La mayor era una joven rubia de gran belleza de nombre Ariadna. La menor era Fedra. Cuando la princesa Ariadna conoció a Teseo se enamoró perdidamente de él. La sola idea de que muriera a manos de su medio hermano le resultaba insoportable, así que decidió traicionar a su padre y ayudar a Teseo para salvarle la vida. Poco antes de que el joven héroe se encaminara hacia el laberinto, Ariadna se las ingenió para encontrarse a solas con él y le dio un hilo para que le guiase en el interior y pudiera volver hasta la entrada. La joven a cambio le pidió que la llevase a ella y a su hermana Fedra a su país. Deseaba ser su esposa.

Teseo aceptó la ayuda de Ariadna. Más dudas tuvo en cuanto a la exigencia de desposarla, pero la princesa expresaba tal devoción y amor que Teseo no se negó. Así que, sujetando el cabo del hilo que ella le había entregado, dejó a sus compañeros atrás y se adentró en el laberinto. El joven héroe avanzó con decisión, dispuesto a enfrentarse con la bestia, a la que presentía a causa del hedor nauseabundo se cernía a su alrededor. La sorpresa le iba asaltando a cada paso, pero Teseo se sentía seguro porque sujetaba el hilo de Ariadna, que le conectaba al mundo exterior. De repente el Minotauro lo embistió. Teseo trastabilló y el ovillo cayó rodando en la oscuridad. El joven enarboló su espada y, durante minutos interminables, lucharon cuerpo a cuerpo bestia y hombre. Tras una batalla colosal, el Minotauro cayó herido de muerte. Mientras la fiera daba su último estertor, Teseo recogió el ovillo y, siguiéndolo, salió del laberinto. Cuando se encontró con Ariadna, esta le recordó su promesa.

Los atenienses volvieron a la nave y la princesa y su hermana

huyeron con ellos a espaldas del rey Minos. Durante días el viento sopló favorable, hasta que, agotados por el esfuerzo, los tripulantes decidieron desembarcar en la isla de Naxos. Por la noche, mientras Ariadna dormía un sueño profundo, Teseo volvió a la nave, levó el ancla y siguió su camino a Atenas. No sabemos qué causó exactamente la decisión de Teseo. Algunas versiones del mito indican que si Teseo incumplió su promesa fue porque el dios Dioniso se le apareció en un sueño y le incitó a partir sin Ariadna. La intervención divina es aceptable para la mentalidad griega al efecto de explicar las decisiones más importantes e incomprensibles de la conducta humana. Lo cierto es que cuando la princesa despertó, cerca del amanecer, y se vio sola en la playa no pudo sino lamentar la crueldad de Teseo, que la había abandonado a su suerte, por lo que comenzó a derramar amargas lágrimas.

Teseo y Fedra llegaron a Atenas poco después. El rey Egeo, alertado por la vuelta de la nave que trasportaba a los jóvenes destinados a alimentar al Minotauro, se asomó a su torre. Con desconcierto vio que las velas de la nave eran negras. Roto de dolor, Egeo se lanzó al mar, que hoy lleva su nombre. Teseo fue coronado enseguida rey de Atenas. Gobernó durante años de manera sabia y prudente, instauró las grandes fiestas de la ciudad, las Panateneas, pero también continuó sus aventuras. En cuanto a sus amores, el nuevo rey de Atenas casó en primeras nupcias con una amazona —Hipólita, según algunas versiones; según otras, Antílope o Melanipa—, de quien tuvo un hijo, Hipólito. Años después, cuando la reina murió, Teseo pidió a Decaulión, rey de Creta, la mano de Fedra, que había regresado a su hogar tras la muerte del padre y se había convertido con el paso de los años en una joven muy bonita, similar a su hermana Ariadna.

Fue este un matrimonio que terminó en tragedia. Fedra dio a Teseo dos hijos, Acamas y Demofoonte, pero por designio de Afrodita, la reina se terminó enamorando de Hipólito, un joven amante de la caza que despreciaba a la diosa del amor. Cuando Hipólito supo del deseo de su madrasta, que cegada por la pasión pretendía incluso acabar con Teseo y desplazarle del trono, la rechazó. Fedra no vio otra salida que el suicidio, pero antes de morir y para vengarse de Hipólito, dejó un escrito en el que le acusaba de haber intentado seducirla. Teseo desterró a su hijo y pidió a Poseidón que lo castigara. Poseidón le envió una ola que volcó su carro e Hipólito quedó malherido. A punto de morir, Teseo comprendió que su hijo no mentía y le perdonó, pero nada pudo hacer por salvarle la vida.

Mejor suerte corrió la despreciada Ariadna. Su llanto al descubrir la traición de Teseo despertó la compasión de Afrodita, de modo que la diosa del amor le prometió un dios por esposo. Dioniso, el dios de la vendimia, se presentó en la isla de Naxos con su cortejo y cayó

rendido ante la gran belleza de la princesa, de modo que se ofreció a desposarla. Ariadna aceptó y pasó a vivir en el Olimpo, donde fue madre de varios hijos. Uno de ellos, Enopión, inventó el vino, desde entonces consagrado a su padre.

El mito de Ariadna nos proporciona, como vemos, un mensaje de esperanza. Ariadna, que ha realizado grandes sacrificios personales para alcanzar la independencia, recibe tras haber experimentado la amargura por el abandono de su prometido el premio de la felicidad que parece solo reservada a los dioses. Es un excelente ejemplo de la capacidad de recuperación del ser humano, capaz de pasar del dolor al júbilo ante un cambio de circunstancias. Es un mito abundantemente utilizado como motivo en los mosaicos por su valor simbólico. Aparece también en la famosa crátera de bronce de Dervini (siglo IV a. C.), conservada en el Museo de Salónica, una pieza a la que curiosamente se le dio un uso funerario y en la que se grabó el nombre de un aristócrata de Tesalia, «Astioúneios, hijo de Anaxágoras, de Larisa».

La mujer adúltera frente a la mujer fiel: Helena de Esparta y Penélope, reina de Ítaca

Si ha habido un personaje controvertido en la historia de la literatura ese ha sido Helena de Esparta. Helena forma parte del elenco de mujeres fatales griegas. Helena ha sido ensalzada por su extraordinaria belleza, pero también despreciada y estigmatizada por su condición de mujer adúltera. Encarna la fatalidad en el amor, una condición que comparte junto a otras mujeres de la Antigüedad, como Medea, Fedra, Deyanira o Clitemnestra.

Helena era la mujer más bella de la tierra. Parece que el origen de esta figura pudo ser una antigua divinidad lunar propia de algunas poblaciones prehelénicas del Peloponeso cuyo culto era ya muy residual durante la época micénica. Esta diosa se humanizó después y se incorpora al mito haciéndola hija de Zeus y de Leda. Leda era esposa de Tindáreo, rey de Esparta. Para poseer a la reina, Zeus adoptó la figura de un cisne. Leda quedó encinta de Zeus pero también de su esposo, de tal modo que tuvo un parto múltiple. Del parto nacieron cuatro hijos, Clitemnestra, Helena y los gemelos Cástor y Pólux, llamados después los Dioscuros, o también los Tindáridas. Helena y Pólux se dice que nacieron de un huevo, ya que ambos eran hijos de Zeus transmutados en cisne. Clitemnestra y Cástor eran hijos de Tindáreo. Hay otras versiones acerca de la genealogía de Helena que la relacionan con la diosa Némesis. En todo caso lo que parece

obvio es el origen divino, que explica quizás la belleza sobrehumana de Helena pese a su condición de mortal.

Cuando Helena crece, su padre humano, Tindáreo, busca para ella un esposo. A la corte del rey llegan entre veintinueve y noventa y nueve pretendientes, casi todos los príncipes de Grecia. Siendo un número tan elevado, Tindáreo temió que hubiera represalias por la mano de Helena y pudieran declararle la guerra, o que su hija pudiera ser arrebatada al elegido, de modo que hizo prometer a los pretendientes que acatarían la decisión de la princesa y acudirían en ayuda de su esposo si le fuese disputada.

La prerrogativa de Helena de decidir sobre su matrimonio es llamativa si se tiene en consideración el sistema profundamente patriarcal dominante en Esparta y en toda la sociedad griega. Se trata quizás de la pervivencia de un antiguo matriarcado, como se ha sugerido a veces. Lo habitual, sin embargo, es que las jóvenes crecieran confinadas en su casa, sin recibir una verdadera educación. Hacia los quince años salían del hogar paterno para ingresar en el del esposo, habitualmente un hombre mayor. Los matrimonios se concertaban entre los padres, sin que las jóvenes casaderas tuvieran capacidad de elegir. Luego quedaban obligadas a la fidelidad conyugal.

Helena elige como esposo a Menelao, hermano menor del rey de Micenas, Agamenón, que a su vez desposa a Clitemnestra, la hija de Tindáreo. Los dos hermanos pertenecen a la casa de Atreo, casa marcada por un destino trágico, como veremos más adelante. Tindáreo, ya anciano cuando casa Helena, decide renunciar al trono a favor de Menelao, que se erige en rey de Esparta, puesto que sus hijos Cástor y Pólux ya han desaparecido.

Héctor censurando a Helena y Paris, por F. Hendrickx, holandés, c. 1820. Museo de Arte de la Universidad de Princeton.

Polixena es conducida a su muerte en el altar de sacrificios para apaciguar al fantasma del héroe Aquiles. Su madre intenta retenerla mientras el soldado Neoptolemus levanta su espada. El infante sosteniendo un cofre de incienso y el sacerdote austero completan esta composición. Charles Le Brun (francés, París 1619-1690 París). Museo Metropolitano de Arte.

Se dice que durante nueve años los reyes de Esparta fueron felices. No había motivos para no serlo. Helena era muy bella, pero Menelao era también un joven realmente apuesto, de complexión atlética y cabellera rubia. Fruto de la unión entre los esposos nació Hermione.

Sucedió sin embargo la disputa entre diosas. La diosa de la discordia, Eris, estaba molesta por no haber sido invitada a las bodas

entre Peleo y la nereida Tetis. Por eso se presentó en la celebración de las bodas y lanzó entre la concurrencia una manzana de oro, destinada a la más bella. Afrodita, Hera y Atenea disputaron entre sí, ya que cada una se consideraba con derecho a tener la manzana de oro. Pidieron consejo a Zeus, que decidió escoger para dirimir la disputa a un mortal. El elegido fue el hijo del rey Príamo de Troya, Paris, príncipe y pastor. Paris se configura en la *Ilíada* como un joven algo imprudente, buen soldado, pero protagonista de algunos episodios que rayan en la cobardía. No es, desde luego, modelo de hombres ni de guerreros, a diferencia de su hermano Héctor. Pero Zeus eligió a Paris como juez porque vivía alejado del mundo ya que era pastor. El padre de los dioses esperaba que Paris fuera objetivo en su juicio y envió a Hermes para convocarle. Luego le entregó la manzana de oro.

Cada diosa intentó atraer al joven hacia su causa. Según algunas versiones las diosas se desnudaron ante el mortal y exhibieron ante él todos sus encantos, si bien hay otras que desmienten esta posibilidad o que circunscriben el desnudo solo a Afrodita, al ser la diosa del sexo y del amor. Lo que sí parece cierto es que las diosas intentaron comprar al improvisado juez con dádivas: Hera le ofreció a cambio de su voto todo el poder que deseara; Atenea, la sabiduría o, según otras versiones, la victoria; Afrodita le ofreció el amor de la mujer más bella de la tierra. Paris eligió a Afrodita.

Un buen día llegó a Esparta una embajada presidida por Paris, hijo menor del rey Príamo de Troya. Menelao trató a su huésped con honores, pero tuvo que marchar a Creta para asistir a los funerales de su abuelo. Tal y como había prometido Afrodita, Helena, la mujer más hermosa de la tierra y esposa de Menelao, se enamoró de Paris y ambos huyeron durante la ausencia del rey espartano. Helena, por tanto, no solo abandonó a su esposo sino también a su pequeña hija Hermione para seguir a Paris hasta Troya.

El mito de Helena está unido indefectiblemente a la guerra de Troya. Desde el punto de vista mítico, la destrucción se debe a la petición de Gea, la madre tierra, que soportaba una carga humana excesiva —por esta razón, para aligerarla del exceso de población, se inicia la guerra—. La guerra de Troya pudo tener una base histórica. Tucídides concluyó que los griegos lucharon contra los troyanos para extender su dominación política y económica sobre el ámbito del Mediterráneo oriental. Al historiador le parecía inconcebible que el matrimonio de una mujer como Helena hubiera podido tener las implicaciones que tuvo.

A Helena se vinculan tres mitemas: la belleza, en cierto modo fatal; el sentimiento de culpa y, contradictoriamente, la ausencia de responsabilidad sobre su adulterio. Estos se proyectan, en el ámbito literario, en la *Ilíada*.

La belleza de Helena está fuera de toda duda. En la *Ilíada* se dice que resplandece frente a las puertas Esceas con sus ropas blancas entre los guerreros sucios de sangre y tierra. Es esa misma belleza la que lleva a los hombres a la perdición y la que también le hace perderse a sí misma; al mismo tiempo la salva y la hace salir airosa de las situaciones más complejas.

La posición de Helena es difícil. Vive en un continuo conflicto. Aunque Príamo y Héctor saben mostrarse benevolentes con ella, la reina espartana es capaz de percibir la hostilidad de los troyanos. Helena consiente su rapto y, desde esta perspectiva, es culpable de adulterio, tal y como ella misma reconoce en varios fragmentos de la *Ilíada*.

El adulterio femenino —y Helena es una adúltera, de eso no cabe duda— era objeto de reprobación social y legal. La infidelidad del hombre era mejor vista que la infidelidad de la mujer, siempre y cuando no recayera sobre una mujer casada. Desde esta perspectiva, el adulterio se circunscribía a la esfera conyugal. En la época clásica existen varias leyes que consideran delito de adulterio la relación sexual de la esposa; en el caso del varón, para que fuera penado era necesario que la mujer con la que se tenía trato carnal estuviera casada —lo que se condenaba en esencia era el ultraje de un varón a otro.

La venganza por el delito de adulterio era de naturaleza privada y consistía en la muerte del amante o la muerte de la esposa y del amante a manos del marido ultrajado si los adúlteros habían sido sorprendidos en flagrante delito. Las leyes de Dracón permitían que la pena de muerte del amante varón fuese sustituida por una indemnización, una costumbre al parecer bastante arraigada y de la que encontramos reminiscencias en el adulterio de Afrodita, ya que Ares ha de pagar una suma a Hefesto. En el Código de Gortina se preveía la sustitución de la pena de muerte por la retención del adúltero para infligirle toda clase de castigos, con la concesión de un plazo de cinco días para que se procediera al rescate y se aportara una indemnización.

Sabemos por Aristóteles que en la Atenas clásica existía también un procedimiento público en el que la acusación de adulterio podía ser iniciada por cualquier ciudadano. Al parecer se utilizaba cuando solo había una presunción de adulterio. Se trataba de proteger los intereses de todos los atenienses en su conjunto, pero no se privaba a los acusados de la posibilidad de recurrir ante los magistrados si consideraban que estaban siendo víctimas de una injusticia.

Para el amante masculino la pena era la muerte, como probablemente también para los cómplices de la mujer. El rapto de la mujer para abusar de ella o violarla era condenado asimismo con la

pena capital.

La mujer, por su parte, debía devolver al esposo la dote en caso de probarse el adulterio. En la época clásica no parece que la mujer adúltera fuera castigada con la pena de muerte, pero sí de forma muy severa. Las penas se van endureciendo durante el período helenístico hasta llegar a la pena capital en la etapa greco-latina.

Teniendo en consideración la perspectiva legal, se comprende mejor el destino de Helena tras el rapto (consentido) de Paris y que salga más o menos indemne de su adulterio. En la *Odisea*, Homero la sitúa de vuelta a Esparta con su esposo Menelao, cuyo favor recupera. Cuando Telémaco llega a la corte para preguntar por su padre se encuentra ante una reina que goza de los honores propios de su clase y que se comporta con sabiduría, elegancia y discreción. La rueca de plata y el huso de oro que se colocan ante ella ponen en evidencia frente al huésped su función femenina en la casa. Para hacer olvidar las tristezas que causó su adulterio usa, además, unas drogas que le dio la egipcia Polidamna. Esta referencia homérica parece entroncar con una tradición de la que habla Heródoto y sitúa a la verdadera Helena en Egipto, de modo que se dice que fue una falsa Helena la que fue llevada a Troya, por lo que su exculpación sería aún más completa. Homero jamás la condena, pero muchas veces le hace lamentar su triste sino y su debilidad, los cuales ocasionarán al mundo tanto dolor.

A pesar de Homero, Helena no se libra de la sanción social que supone el adulterio femenino, como refleja la literatura que se ocupa del mito.

Eurípides, en su *Orestes*, la condena y considera que merece la muerte, ya que el abandono del esposo ocasionó la pérdida de valiosos guerreros, entre ellos Aquiles. Helena será objeto del plan de venganza tramado por Agamenón, si bien en la tragedia griega finalmente resulta salvada por el dios Apolo, que la eleva al cielo junto a las estrellas de sus hermanos, Cástor y Pólux. Los reproches a Helena se repiten en *Hécuba*, en *Las Troyanas* o en *Heléne*, en la que se sigue la teoría de la contrafigura o falsa Helena en la corte de Troya que recogiera Heródoto.

Una versión más del mito nos la da Pausanias, que se refiere a lo que sucede tras la muerte de Menelao. Sin su marido a su lado, la reina Helena es repudiada por el pueblo espartano. Esta huye a Rodas, a la corte de la reina Polixo, con la que cree tener amistad. Polixo es viuda, ya que su esposo murió en Troya. Por eso trama su venganza contra Helena y manda a unas siervas a disfrazarse de Erinias, las diosas del tormento y la culpa, para que acosen a su invitada. Helena se ve asolada por el remordimiento y termina colgándose de la rama de un árbol, poniendo así fin a sus días.

El rapto de Helena de Guido Reni. Museo del Louvre. Fuente: Coyau/ WikimediaCommons.

El arquetipo de la mujer adúltera resulta sin duda contradictorio y fascinante, tanto que muchas de las obras cumbre de la literatura han girado en torno al tema del adulterio femenino. Al nombre de la famosa Helena se añaden los de otras infieles universales, como lady Ginebra, que traiciona al rey Arturo con Lanzarote; Isolda, amante de Tristán, o Francesca de Rimini, a quien Dante Alighieri inmortaliza en *La Divina Comedia* como símbolo del adulterio y la lujuria. Nuestro escritor más universal, Cervantes, no elude el tema de la casada infiel en su cuento *El viejo celoso*. Tampoco lo evita Shakespeare en *Otelo*. Otelo sospecha de la traición de su esposa, Desdémona, y aunque esta es inocente decide matarla. El siglo XIX y las primeras décadas del XX son fecundos en féminas infieles: Hester Prinne, protagonista de *La letra escarlata* (1850), de Nathaniel Hawthorne; *Madame Bovary*, de la obra homónima (1856), de Gustave Flaubert; *Anna Karenina* (1877), de León Tolstói; Ana Ozores, personaje principal de *La Regenta* (1884), Clarín; *Effi Briest* (1894), de Theodor Fontane; Kitty Fane, en *El velo pintado* (1925), de W. Somerset Maugham; *La señora Dalloway* (1925),

de Virginia Woolf; Constance, en *El amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence. Todas ellas constituyen buenos ejemplos de la psicología femenina respecto al tema del triángulo amoroso, un *topos* que trasciende todas las épocas. A estas obras decimonónicas quizás debería añadirse como precursora *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, a pesar de que el amor entre Heathcliff y Katherine no tiene más expresión carnal que un apasionado beso casi a pie de tumba.

Penélope, reina de Ítaca, esposa de Ulises Laertíada, representa el reverso de su prima Helena de Esparta, cuya leyenda prevaleció durante la época arcaica. En su desolación de mujer desamparada, privada de su marido, temerosa por su hijo, acosada por los pretendientes y fiel a sus promesas, constituye un arquetipo de gran y profunda humanidad, un paradigma de enorme influencia en el arte y la literatura europea. La dramatización del personaje en las tragedias de Esquilo, Filocles y Eurípides lo recupera para el arte. Desde ese momento comienza a aparecer en vasos. En el *skyphos* de Chiusi se la representa como una joven pensativa, sentada, que apoya la cabeza sobre una mano. En la primera mitad del siglo V aparece en terracotas y relieves, casi siempre en actitud afligida al igual que en las esculturas de la época. En Roma es el modelo de madre de familia. Luego, desde el siglo V d. C., sus representaciones sufrieron declive. Durante el Renacimiento se recupera la visión casta de Penélope que propuso Ovidio, una visión que influirá en todas las manifestaciones artísticas, especialmente en la música. En las artes plásticas, desde Pinturicchio, en el Quatrocento, Penélope será representada frecuentemente ante el telar.

La genealogía comúnmente aceptada hace a Penélope hija de una náyade, Peribea, y de Icario, hermano del rey de Esparta, Tindáreo. No tiene, a diferencia de las amantes de su esposo, Circe, Calipso, o su prima Helena, origen divino. Es tan solo una mujer que brilla por su hermosura, su discreción y también por su inteligencia, lo que se subraya repetidas veces en la *Odisea*. Así lo expresa Agamenón en el canto XXIV, vv.193-198, cuando la contrapone a la figura de Helena:

> «En verdad tú tomaste mujer de virtud grande y fuerte: ¡de cuán nobles entrañas Penélope ha sido, la hija sin reproche de Icario! ¡Cuán fiel su recuerdo de Ulises con quien moza casara! Jamás morirá su renombre, pues los dioses habrán de inspirar en la tierra a las gentes hechiceras de canciones que alaben su insigne constancia».

Su elevada virtud hace comprensible que una mujer como ella aguarde durante años a un tipo tan mendaz como Ulises. A pesar de sus innegables cualidades, que todos reconocen, cuando el Laertíada visita el Hades Agamenón le da una recomendación sobre su esposa Penélope y le anima a no confiar del todo en ella y eso a pesar de que

Ulises posee una cualidad que los griegos admiraban mucho, *métis* y de que es también *polýtropos*, sabe adaptar su conducta y sus palabras a la situación:

> «No le reveles todos los secretos que solamente tú conoces: hay cosas que es preciso decir, otras que es preciso callar. (…) Ulises, debo decírtelo, grábalo en tu alma; es en secreto, y no abiertamente, que debes dirigir tu nave hacia las tierras de la patria; luego, no te fíes de las mujeres».

Se intentó desmitificar a Penélope ya en tiempos antiguos y hubo versiones en las que se la presentaba cediendo sucesivamente ante los pretendientes, desterrada a Mantinea o muerta a manos del propio Ulises por sus presuntos amores con uno de sus galanes, Anfínomo. Finalmente prevalece la versión que representa a Penélope como esposa abnegada y fiel.

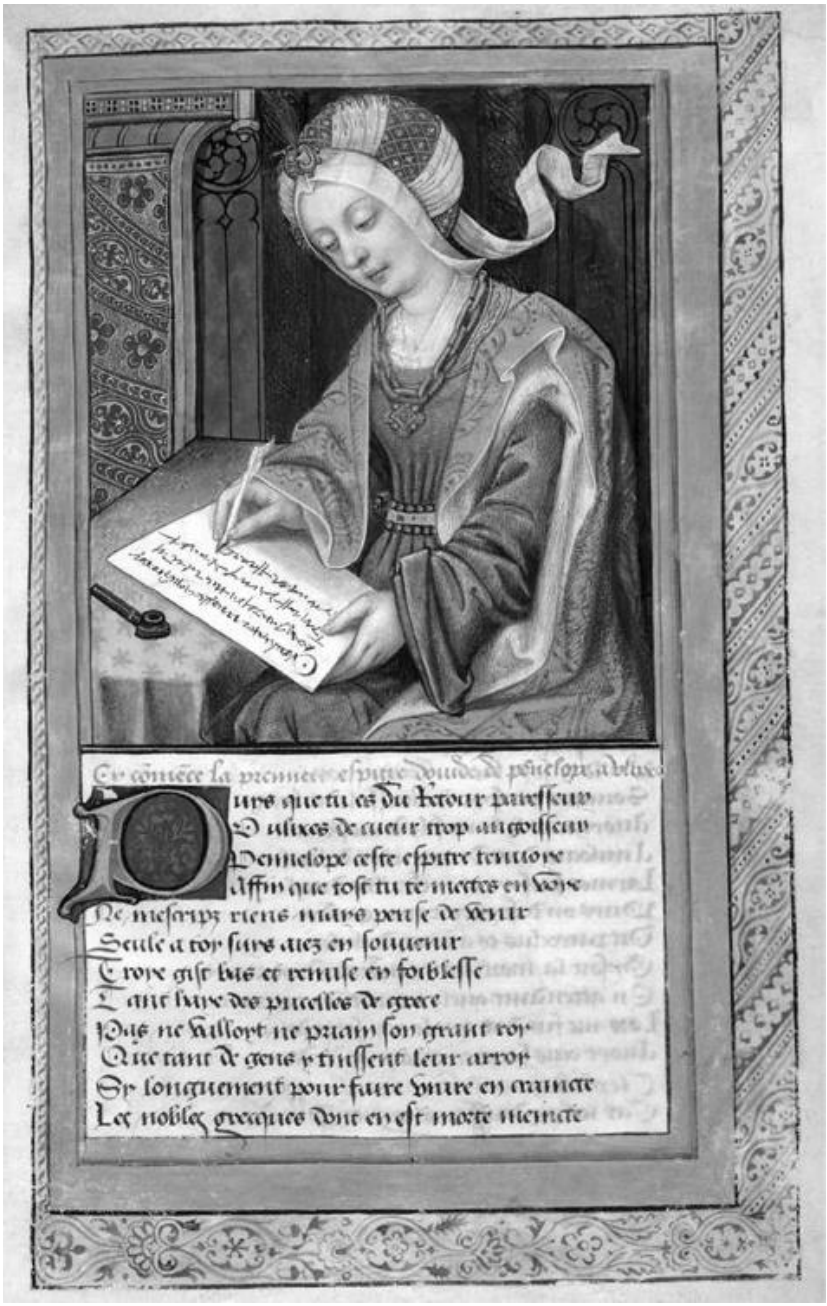
El regreso de Telémaco de Eberhard von Wächter. Fuente: Anagoria/ WikimediaCommons.

Es dudoso, sin embargo, que sea el amor al hombre, a Ulises, lo que justifica la paciente espera de Penélope. Existen dos versiones acerca de su matrimonio, una en la que es entregada a Ulises a cambio de su compromiso a auxiliar al pretendiente que consiga la mano de Helena en caso de conflictos, lo que parecía previsible, ya que la reina de

Esparta era una mujer muy codiciada. En otra versión Penélope es el premio a una carrera en la que Ulises fue el vencedor, como sucede en otros casos (Hipodamia, Atalanta o Yocasta). Lo que parece obvio es que Penélope no parece tener ninguna capacidad de decisión sobre su matrimonio. Sí que puede decidir si sigue a Ulises hasta Ítaca o permanece junto a su padre, Icario, que se mostraba reacio a separarse de ella y propuso a los futuros esposos quedarse a vivir en Esparta, a lo que el itaquense se negó. La doncella guardó silencio y ocultó su rostro bajo un velo, con lo cual se interpretó que el elegido era Ulises. Icario accedió a su partida y en aquel lugar construyó un templo dedicado al pudor. Ulises la gana por segunda vez cuando, disfrazado de mendigo, participa en la prueba del arco, compitiendo con los pretendientes de Penélope, más de cien, y de los que la reina se había librado con una conocida estratagema: afirmó que elegiría a uno de ellos después de terminar de tejer una mortaja para Laertes (no un tapiz, como se piensa a veces):

> «“Pretendientes que así me asediáis, pues ha muerto ya Ulises no tengáis tanta prisa en casar, esperad que yo acabe esta tela que estoy trabajando; la mortaja será del insigne Laertes el día que le alcance la parca fatal de la muerte penosa; que ninguna mujer entre el pueblo me lance reproches por faltarle a él el sudario teniendo tamañas riquezas”. Tal hablaba y logró persuadir a nuestro espíritu prócer; ella, en tanto, tejía su gran tela en las horas del día y volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas (…)».

Los galanes, furiosos, se instalaron en el palacio y consumieron los bienes que administraba en ausencia de su esposo y de su suegro.



Retrato de Penélope, extracto de los Héroes o Epístolas de Ovidio, traducido por Octavien de Saint Gelais, c. 1500. Fuente: Berkeley.

En las últimas décadas el arquetipo de Penélope ha sido leído también desde una perspectiva feminista. Penélope parece existir solo

en función de su padre, su esposo o su hijo, que incluso la hace callar, y muchas escritoras pretenden conferirle una identidad propia (Juana Rosa Pita, Katerina Angelani-Roque) o incidir en el tema de la sexualidad insatisfecha, como Gioconda Belli. Buero Vallejo la presenta enamorada de uno de los pretendientes en *La tejedora de sueños*, y Margaret Atwood la hace abominar de su papel contando sus verdades desde el reino de los muertos. Otras escritoras le confieren un papel activo (por ejemplo Xohana Torres, que la sitúa en el mar, o Angela Vallvey y Oriana Fallaci).

Se ha dicho también que Penélope, mujer poderosa, es heredera de un matriarcado antiguo. No existe en el poema nada que así lo haga suponer. La *Odisea* no nos presenta a Penélope libre ni tampoco como dueña de su destino. Vive en una sociedad muy polarizada, donde el papel de la mujer queda relegado al ámbito doméstico. Ha de casarse en principio por obligación. Administra bienes que corresponderán al hijo, no propios. Hemos de considerar que reinterpretar el mito, ponerlo en conexión con los tiempos actuales puede resultar enriquecedor siempre y cuando no se desvirtúe el mito original. Debemos entender que los grandes clásicos de la literatura son reflejo del contexto histórico y social en que se inscriben. A pesar de todo, su lectura siempre es valiosa, pues los clásicos sirven para dar respuesta a cuestiones universales que tienen que ver más con nuestra humanidad que con las condiciones de vida de cada momento.

Amor del alma frente a amor sensual: el mito de Eros y Psique

El mito de Eros y Psique ha llegado hasta nosotros a través del libro IV de *Las Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo (IV, 28-VI, 24). No tenemos otra fuente escrita, lo que no deja de sorprender si consideramos que fue un motivo iconográfico propio de muchas obras de arte del período helenístico o incluso más antiguo, donde a Psique se la representa alada como forma de reflejar lo etéreo. Parece que su antecedente puede estar en el drama sánscrito del poeta Kalidasa, *Vikramorvasi*, obra del siglo I a. C. Sea cual fuere su antecedente literario, ha de ser puesto en conexión con los misterios matriarcales, es decir, mitos que parten no de lo espiritual, sino de lo material. Se trata de historias de nacimiento, del hijo o la hija, y de renacimiento (morir para renacer).

La obra de Apuleyo recoge los tres tópicos que aparecen en la historia de Eros y Psique: la existencia de una prohibición; la curiosidad que origina; la desgracia acarreada por no acatar el precepto y dejarse llevar. Son *ítems* que aparecen también en otros

mitos y que se reproducen incluso en la Biblia, con la tentación de Eva, o en cuentos de hadas tradicionales como *Al este del sol y al oeste de la luna* (Noruega), *Barba Azul* o *La Bella y la Bestia* en su versión del siglo XVII.

La historia de Eros y Psique se sitúa a medio camino entre el mito y el cuento de hadas. Se trata de un relato lineal, diferente al resto de las narraciones mitológicas al uso. En Apuleyo la historia es narrada por una anciana de Tesalia, el país de Hécate y las brujas, a una joven que fue separada de su madre el día de su casamiento por ladrones que buscaban un rescate por parte de los padres. Por eso la joven está vestida de novia. El mito de Psique, que la anciana cuenta a la novia raptada, le sirve de consuelo ante su indeseada situación. Puede ser interpretado como la iniciación necesaria de la mujer ante los obstáculos que envía el destino. Solo después de la desgracia y de los sufrimientos, del aprendizaje, será posible la unión con lo amado.

De acuerdo con la narración de Apuleyo, Psique era la tercera de las hijas de un rey de Anatolia, tan bella que sobrepasaba la elocuencia humana. Todos en la ciudad la comparaban con una diosa. Tanto era así que su fama llegó a extenderse más allá de las islas próximas y ya nadie navegaba a los santuarios donde se adoraba a Afrodita, lo que suscitó las iras de la diosa. Ésta, vengativa, quiso hacer pagar a Psique semejante desacato. Por eso llamó a su hijo Eros y le pidió que visitara a Psique y la hiciera enamorarse del hombre más feo y cruel del mundo, de forma que nadie pudiera comparársele en desdichas.

Hay que decir, a todo esto, que a pesar de que Psique era adorada no obtenía ninguna ventaja de su belleza. Todos la admiraban como se admira a una estatua, pero nadie la pretendía, a diferencia de lo que sucedió con sus hermanas, que habían logrado casarse con pretendientes regios. Su padre, el rey, estaba tan angustiado que decidió consultar el oráculo de Mileto, consagrado al dios Apolo. La respuesta del oráculo fue del todo siniestra, ya que instaba al atribulado rey a llevar a su hija hasta la roca más alta del monte vestida para una boda funeraria, para que un ser de estirpe no mortal, cruel y monstruoso, la hiciera suya.

Así hizo el rey, que mandó iniciar los preparativos de la cruel boda. Se dispuso todo como si se tratara de un funeral y el pueblo entero acompañó a la princesa entre lamentos hasta la cima de la gran roca. Allí la dejaron sola. Poco después Psique sintió el aliento de Céfiro, cuyo soplo la trasladó hasta un prado donde quedó dormida. Cuando despertó se vio en un bosque, próximo a una fuente de aguas cristalinas. Cerca había un hermoso palacio. No dudó en entrar. Se trataba de un lugar maravilloso. Allí fue recibida por seres invisibles que procuraron, en todo momento, atender a la muchacha, dándole

baño y alimento. Aquella misma noche Psique pasó a ser la esposa de Eros, un amante misterioso que la visitaba al ponerse el sol y al que no podía ver. Los días los pasaba sola, entre sirvientes invisibles. Por la noche la visitaba su esposo. La joven debía conformarse con sentir su abrazo y escuchar su voz.

Los padres de Psique envejecieron entretanto, consumidos por la culpa y la pena. Una noche el esposo invisible le advirtió que sus hermanas subirían hasta la roca para llamarla pero que ella no debía atender sus ruegos. Así sucedió. Psique obvió la llamada de las hermanas, pero le apenó tanto no poder verlas que, después de algún tiempo, imploró a su esposo para que le diera permiso para encontrarse con ellas. Eros se lo concedió, pero le advirtió severamente que no se dejara llevar por malos consejos ni cediera a la curiosidad de querer ver su rostro. Cuando las hermanas subieron a la roca, Céfiro las condujo hasta el palacio de Eros. El encuentro de las tres jóvenes hizo dichosa a Psique, pero las hermanas reaccionaron con envidia. Por eso volvieron a sus hogares sin contar a nadie lo bien que estaba Psique. Guardaron el luto e idearon trampas para destruir su felicidad, que era aún mayor a causa de su embarazo.

Eros advirtió a su esposa sobre la perfidia de sus hermanas y de cómo intentarían que desvelara el misterio de su rostro, pero Psique declaró su firmeza y cuando las hermanas volvieron a llamarla ella las recibió, pero no les dijo la verdad acerca de Eros ni les habló de que nunca había visto su faz. Ellas, como eran maliciosas, sospecharon pese a todo y, durante la tercera visita, sembraron la duda en el pecho de Psique. Le dijeron que no podía ver a su esposo porque era realmente un monstruo, una serpiente enorme, y que debía matarla.

Sus hermanas le dieron instrucciones para hacerlo. Atendiendo a las indicaciones y atormentada por las Furias, Psique descubrió por fin el bellísimo rostro de Eros a la luz temblorosa de una lámpara. Mientras curioseaba a su alrededor, se pinchó con una de sus flechas hasta el punto de que no pudo evitar enamorarse perdidamente de él. En su descuido, dejó que la cera de la lámpara se derramase y cayera sobre el hombro del amado. Eros despertó y al descubrir que Psique había incumplido su palabra, la abandonó. Psique, desesperada, se lanzó al río, pero este se apiadó de ella y del hijo que esperaba y la arrojó a la orilla para salvarla. Entonces, por casualidad, la vio el dios Pan, que le aconsejó que dejara de buscar la muerte y siguiera suplicando a Eros.

Psique se vengó de la crueldad de sus hermanas y después comenzó a recorrer el mundo mientras Eros se dolía de su quemadura en brazos de su madre y descuidaba su trabajo. Un día la joven llegó al palacio de Ceres, pero la diosa desatendió sus súplicas ante el temor a la ira de Afrodita. Hera tampoco atendió sus ruegos.

La muchacha decidió presentarse por fin ante Afrodita para implorar su perdón, pero la diosa, ofuscada ahora no solo por su desacato sino por el sufrimiento de su hijo, decidió atormentarla. Le envío la Inquietud y la Tristeza y la sometió a crueles pruebas. La primera de ellas fue la de separar semillas que estaban mezcladas pero, por fortuna, una hormiga se compadeció de ella y llamó a sus compañeras, que la ayudaron. Afrodita, furiosa, le impuso una prueba más difícil aún que la anterior: la llevó hasta un bosque donde pastaban carneros salvajes con vellones de oro y le pidió que tomara esa lana. Psique fue pero, al ver la imposibilidad de su misión, quiso tirarse de nuevo al río. La ninfa de agua le pidió que no profanara el río con su muerte y le aconsejó que esperara a que los carneros durmieran, porque así podría recoger la lana que había quedado atrapada entre los arbustos y podría cumplir el encargo. Cuando Afrodita vio que Psique había cumplido su misión le impuso una prueba aún más compleja: subir hasta lo alto de una montaña y tomar agua del río negro que riega las marismas estigias antes de que se pusiera el sol. El lugar estaba custodiado por dragones, pero Psique pudo cumplir su misión gracias a la ayuda de un águila que debía un favor a Zeus y que voló por encima de los dragones. La última prueba que le impuso Afrodita fue la de bajar a la morada de Perséfone y solicitar que llenara una cajita de belleza, una hazaña que pudo superar gracias a los consejos que recibió de una voz que escuchó en lo alto de una torre, a la que había subido para arrojarse desde allí y acabar con su vida para bajar al Hades.

Con el último encargo cumplido, Psique se dirigió al palacio de Afrodita, pero un impulso la llevó a abrir la caja. Descubrió que dentro no había belleza sino un sueño similar al de la muerte que la fue invadiendo poco a poco.

La estatua de Antonio Canova *Psique reanimada por el beso del amor* realizada en 1787, ejemplifica la devoción neoclásica al amor y la emoción. Primera versión, Museo del Louvre.

Mientras esto sucedía, Eros abandonó la habitación donde le había confinado su madre para que curara de sus heridas y voló en busca de su amada. Por suerte llegó justo a tiempo de cerrar la cajita y sostener a Psique entre sus brazos. Por tercera vez la joven se presentó ante Afrodita con la tarea cumplida. Eros, pesaroso por tantas fatigas, se apresuró a pedir ayuda a Zeus, el padre de los dioses, que convocó la asamblea de inmortales para decirles que el dios del Amor permanecería unido para siempre a Psique. Solo quedaba celebrar el banquete nupcial con el que dar por finalizadas las tribulaciones de la pareja, unida eternamente. El matrimonio del alma inmortal o Psique con el amor o Eros fue, desde entonces, indisoluble. A su tiempo nació

su hija, a la que llamaron Voluptas (Voluptuosidad).

La historia de Eros y Psique simboliza la elevación progresiva del alma sobre la sensualidad y lo corpóreo, hasta llegar a la plenitud. La plenitud se consigue desde la individualidad, cuando se logra culminar un proceso de aprendizaje, una serie de pruebas que convierten a cada persona en un ser integral completo. Las pruebas parecen poco conexas entre sí, pero no lo son. Expresan un proceso en el que la dificultad obliga a desarrollar capacidades y fuerzas desconocidas que ponen a prueba el valor y la determinación mientras el objetivo básico, permanecer con Eros, resulta inmutable. Para culminar con éxito este proceso hay que actuar con humildad y saber aceptar la ayuda que se nos brinda porque, a pesar de las dificultades, en nuestro camino personal siempre surgen aliados que nos ayudan a superar los obstáculos. No es un proceso fácil, como nos muestra el mito, pues en ese recorrido hay momentos que nos acercan a la muerte y a la resurrección. El mito de Psique representa por tanto la unión de los opuestos y resulta una excepción al aspecto trágico con que los griegos contemplan la pasión amorosa entre hombre y mujer.

El mito ha influido, al igual que otros, en la historia del arte y de la literatura de la Edad Media y del Renacimiento. Boccacio y Zanobi da Straola, en el siglo XIV, y Capella, en 1499, recrean la historia de Eros y Psique. En el arte figurativo destaca ante todo la escultura de Eros y Psique albergada en el Musei Capitolini, una copia romana en mármol blanco de un original griego del siglo II a. C. que representa dos jóvenes de formas redondeadas. Destaca la delicadeza con que Eros roza los labios de Psique antes de darle un beso, mientras que con la otra mano acaricia sus cabellos. Este grupo escultórico influyó en muchas pinturas pompeyanas del siglo IV y en representaciones escultóricas del siglo XVIII. En las artes plásticas, tuvo una gran importancia incluso antes del Renacimiento. Era un motivo que solía utilizarse en los *cassoni* (arcones) florentinos, concebidos como regalos de bodas. De ahí pasó más tarde a decorar las cámaras nupciales, como evidencian las pinturas de Villa I Tatti, y después Rafael en el ciclo pictórico recogido en Villa Farnesina, una decoración que sería recreada en estampas de los grabadores. Por encargo del poderoso Federico Gonzaga, Giulio Romano, discípulo de Rafael, se encargó en 1528 de la decoración de Sala de Psique en el Palacio de Mantua. Agostino Chigi eligió el tema de Eros y Psique para decorar su residencia en el Burgo Nuevo de Roma, un encargo que se adjudicó al Maestro del Dado (autor de veintinueve de ellas) y Agostino Veneziano y que fue realizado entre 1532 y 1533.

El tema de Eros y Psique fue también muy popular en Francia. Aparece en vidrieras, en tapices, esmaltes y estampas, platos y copas de lujo.

Es de destacar que la figura de Psique se representa en esta época sin forma alada. Ya no es tan niña, sino una joven de formas humanas. Eros suele representarse como un niño regordete o un bello adolescente.

El motivo de Eros y Psique también aparece en artes plásticas, y en particular en Jacoppo Zucchi de la Galería Borghese de Roma, trabajo realizado en 1589. En la pintura del XVIII, el motivo se encuentra en la galería del cierzo del Alcázar de Madrid, en el Palacio del Pardo y en el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño, donde interviene Velázquez. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un dibujo de Isidoro Arrendondo en el que Psique descubre al Amor con ayuda de su lámpara.

Durante todo el siglo XVIII y hasta finales del XIX el tema de Eros y Psique se sigue representando. El mejor exponente es la versión en mármol del mito realizada por Cánova entre 1783 y 1793 y que se conserva en el Museo del Louvre de París. En ella se representa a Eros alado en el momento anterior al beso.

El mito de Eros y Psique ha tenido una influencia enorme en la psicología. No solo comparte la misma raíz fonética de la palabra (Psique) sino que lleva a comprender mejor las relaciones hombre/ mujer. Lo que hace especial a este mito es la psicología femenina que contiene y también que se trata a la vez de un mito de creación y de iniciación femenina a través de lo masculino.

El mito explica el proceso de unión de lo humano con lo divino, su integración, y el resultado, placer, voluptuosidad, un proceso que viene iniciado por lo femenino. Psique se transforma por amor. Es ella quien se equivoca, quien sufre, quien experimenta, realiza y termina y, a la vez que lo hace, transforma a Eros, que pasa sucesivamente de monstruo a serpiente, bestia, dios dormido y salvador de Psique.

El Oráculo estuvo acertado cuando avisó al rey de que Psique se desposaría con un ser ante el que temblaría el mismo padre de los dioses. Es cierto. Hasta el mismo Zeus tiembla frente al amor, porque no hay fuerza más poderosa. *Omnia vincit Amor*.

Edipo y la Esfinge, de Gustave Moreau, 1864. Legado de William H. Herriman, 1920, Museo Metropolitano de Arte.

La muerte en el mito griego

Introducción.
la cultura de la muerte en la antigua Grecia

El misterio de la muerte es una de las grandes cuestiones existenciales. Nacemos para la muerte y mientras vivimos nos preguntamos, no sin temor, si hay algo más allá del momento en que dejaremos de existir físicamente para los otros. La idea de llegar a un estado en el que no podremos sentir, desear o recordar vivencias y seres amados provoca una gran angustia. La religión ha proporcionado explicaciones que intentan llenar ese gran vacío que representa la muerte, respuestas que actúan como soluciones de emergencia ante el principal enigma al que el hombre ha de enfrentarse. Al mismo tiempo ha dejado un conjunto de ritos relacionados con el hecho de morir.

Pero la muerte no solo es un misterio. Es también una condición que tiene consecuencias en el ámbito social, en tanto supone la transmisión de la propiedad a través de la herencia. A diferencia de otras sociedades, como la egipcia, con una sólida cultura de la muerte, la griega focalizaba su atención en la vida —para los griegos era un hecho obvio que el hombre había de morir, si bien hay algunas excepciones, como los dioses y los héroes, que podían llegar a ser inmortales—. Durante los Años Oscuros, entre los siglos VIII a. C y VI a. C., tienen lugar importantes cambios sociales. Es la época de las invasiones dorias, del nacimiento de las polis y la instauración de un nuevo sistema de gobierno, con reyes y oligarcas al frente, la época en que comienza la expansión por el Mediterráneo y se instauran nuevas colonias. Al mismo tiempo que las ciudades crecen, hay fuertes cambios culturales. Se recupera la escritura y comienza a legislarse. Se crean santuarios y también centros de culto heroicos alrededor de las tumbas micénicas, lo que supone un desarrollo más intenso de la

cultura de la muerte, que quedará reflejada en la iconografía funeraria —particularmente en los lécitos áticos de fondo blanco.

La cultura de la muerte en Grecia tiene influencias mesopotámicas. Hay, desde luego, muchos paralelismos. En la religión de Mesopotamia, la tierra comprendida entre el Tigris y el Eufrates, el infierno —etimológicamente infierno significa la parte de abajo, inferior—, se denomina Kur, Arallu, Kingallu e Insirtu. Para llegar allí era necesario atravesar una laguna tripulada por un barquero, antecedente obvio de Caronte. Era lugar inhóspito y oscuro, como el Hades, en el que reinaba la pareja formada por el dios Nergal y su esposa Ershkigal, hermana de Innana. Los reyes vivían rodeados de los espíritus de los insepultos o de los que no habían sido debidamente honrados en sus funerales y también de espíritus malignos como Namtar, portador de la peste, y Humbaba.

La muerte, por tanto, suponía el paso a una vida peor dominada por seres de pesadilla. Para entender la cultura de la muerte en Mesopotamia habría que acudir a las fuentes literarias y, particularmente, al *Poema de Gilgamesh*, del 2600 a. C. Aquí se concita el pensamiento de distintos pueblos (sumerios, acadios, babilonios y asirios). El texto describe, además, la búsqueda de una vida eterna, el cometido de Gilgamesh, el rey de Uruk. Gilgamesh buscó, encontró y perdió la planta de la eterna juventud. Tras su muerte se convirtió en juez de almas.

Los griegos bebieron de estas fuentes para construir un sistema de la vida *post-mortem*. La Antigüedad griega diferenciaba el cuerpo, que debía ser debidamente honrado, del alma o *psyqué*, patrimonio exclusivamente humano. La *psyqué* se desprendía del cuerpo en el momento de la muerte, por lo que la desaparición del cuerpo no significaba la extinción total de la vida, ya que las almas conservaban memoria del pasado en su nueva morada. Para los griegos, la vida más allá de la muerte también se vincula al infierno, a la parte inferior, al reino de Hades, un lugar tenebroso situado en el subsuelo que al principio se identificaba con la propia tumba. Hades es también el nombre del señor del inframundo, hermano de Zeus y de Poseidón.

Homero nos habla poéticamente de un mundo subterráneo de estructura similar al mundo de los vivos con una geografía bien definida. En la tradición épica es un lugar rodeado por una muralla, con una puerta, un palacio central y un vestíbulo. Se trataba de un lugar desolador, al que se accedía por cualesquiera de las bocas del infierno, situadas habitualmente en grietas, grutas o junto al agua.

Ilustración del barco de Caronte. Creado por Feyen-Perrin, publicado en *L'Illustration Journal Universel*, París, 1857.

La creencia en el Hades llegó a estar tan arraigada que las entradas al infierno se situaron en puntos geográficos concretos y reales. La entrada más significativa fue la cueva de la Sibila en Cumas, cerca del lago Averno. Las sibilas eran mujeres que podían vaticinar el futuro. En la *Eneida* de Virgilio, el príncipe troyano Eneas, guiado por la Sibila de Cumas, entra en la cueva para acceder al infierno. No era infrecuente que se situaran estas entradas infernales cerca de oráculos. Como ejemplos, además del de Éfira, el oráculo de Apolo en Ptoion; el santuario oracular de Trofonio en Lebadea; o el oráculo en la desembocadura del río Aqueronte en Turquía —como recuerdo queda hoy día una gruta llamada Cehennemagzi (en turco, puerta del infierno).

Sibila mostrando a Eneas el barco de Caronte del Inframundo de Jacob van Swanenburgh, 1620. Museo de Lakenhal.

Había otras entradas situadas en grietas, como la ubicada bajo el Plutonio o Puerta de Plutón en Hierápolis (actual Turquía), o una fisura en Sicilia, en la antigua Ena. A grietas y lagos cabe sumar algunas grutas, como la cueva Coricia, en una ladera del monte Parnaso, cerca del santuario del dios Apolo en Delfos, o las cuevas del cabo Ténaro en Grecia.

A una de esas bocas, que en el mundo real se ha ubicado junto al oráculo de Éfira, se refiere el canto número XI de la *Odisea* (conocido como *Nékyia* o invocación de los muertos), que describe la llegada de Ulises al país de los Cimerios, los confines del mundo, para penetrar en el Hades y ver al adivino Tiresias:

> «Hay un lugar donde desembocan en el Aqueronte, el Flegetonte y el Cocito, difluente de la laguna Estigia, y una roca en la confluencia de los sonoros ríos».

Estos ríos separaban el mundo ordinario del reino de los muertos. El río que rodeaba el inframundo era el Estige o río del odio. Había otros ríos infernales, como el Aqueronte, el río de la aflicción; el Flegetonte, que se conocía como río ardiente y el Cocito, el río de los lamentos. También separaban nuestro mundo del Hades otros lugares prodigiosos, como las aguas del Leteo o Lete, el río del olvido.

El Hades parecía un lugar poco deseable, tal y como expresa Aquiles a Ulises durante su descenso a los infiernos (*Nékyia,* canto XI, vv. 467-540). Con el tiempo, aproximadamente desde el siglo VI a. C., comenzó a verse el infierno desde una perspectiva ética y varió, en consecuencia, su morfología. Se diferenció entre muertos justos e injustos, de modo que se añadieron nuevos espacios. Las almas de los justos iban a parar a lugares excepcionales, como los Campos Elíseos, una región idílica donde reinaba la felicidad absoluta, o las Islas Elíseas, también conocidas como de los Bienanventurados. Otros, los injustos y condenados, eran enviados al Tártaro, el lugar más terrible de todos, para cumplir cierta clase de castigos.

En el Tártaro, los Titanes y un gran número de pecadores sufrían un castigo eterno. Algunos de los condenados más famosos fueron Tántalo, Ixión y Sísifo.

Tántalo, rey de Frigia, hijo de Zeus y de la oceánide Pluto, fue muy amado por los dioses, tanto que era invitado a menudo a los banquetes olímpicos. A pesar de todo, actuó con deshonor. Reveló a los hombres los secretos de los dioses, robó su néctar y ambrosía y los repartió entre sus amigos. No acabaron ahí sus desafueros. Puso a prueba a los dioses cuando los invitó a un banquete en el que sirvió a su propio hijo asado. Los dioses revivieron al niño inocente. Por sus pecados, el rey fue enviado al Tártaro, donde se le condenó a permanecer sumergido en un lago con el agua hasta la barbilla, mientras contemplaba cómo los frutos más exquisitos pendían sobre su cabeza. Tántalo pasaba hambre y sed pues cuando pretendía beber, el agua se alejaba de su boca; tampoco podía alcanzar los frutos con sus manos. Por si fuera poco, sobre su cabeza oscilaba un gran peñasco que amenazaba con desprenderse, lo que le ocasionaba un gran temor.

Ixión, uno de los lápitas, rey de Tesalia, fue condenado al Tártaro por sus pecados contra los dioses. Ixión mató a su suegro, Eioneo, ya que este no deseaba pagar la dote por la mano de su hija Día. Así, cuando Eioneo le visitó, Ixión lo arrojó sobre carbones encendidos y le provocó la muerte. Como castigo, fue condenado al ostracismo pero Zeus, compadecido, le invitó al Olimpo para asistir a un ritual de purificación. Durante su estancia junto al padre de los dioses Ixión se comportó con ingratitud y de forma indigna, tanto que incluso intentó seducir a Hera. Zeus no daba crédito a lo que sucedía y, para cerciorarse de cuáles eran las verdaderas intenciones de su invitado, creó una nube con la apariencia de Hera. Ixión se abalanzó sobre ella y, como resultado de esa unión, nació Centauro, creador de toda la raza. Zeus quiso castigar a Ixión con extrema dureza y le encerró en el Tártaro, donde pasa la eternidad dando vueltas atado a una rueda en llamas.

Sísifo, hijo del dios Eolo, hubo de cumplir también un castigo

terrible. Sísifo fue un personaje singular. Fundó la ciudad de Corinto, de la que fue rey, y demostró gran astucia en un conflicto sobre robo de reses que tenía con su vecino Autólico, con cuya hija terminó casándose. Sucedió sin embargo que un día en que estaba en su palacio, Sísifo vio pasar un águila muy grande que portaba en sus garras una mujer. Se trataba del dios Zeus, que había tomado esa imagen para raptar a Egina, la hija de Asopo, dios de los ríos. Muy poco después de que pasara la rapaz, Asopo acudió a pedir ayuda a Sísifo, que prometió decirle el nombre del raptor de su hija si proporcionaba agua a la ciudad de Corinto. Asopo creó el manantial de Pirene, y Sísifo le desveló que había sido el mismo Zeus quien se llevó a Egina. Asopo descubrió a su hija en un bosque justo cuando el dios se preparaba para yacer con ella. Para liberarse de la ira del dios-río, Zeus hubo de convertirse en una piedra.

A causa de su indiscreción y de otros crímenes cometidos, el padre de los dioses envió a Sísifo al Hades, pero gracias a su astucia logró escapar. Hermes finalmente consiguió atraparlo y fue condenado al Tártaro. Su castigo consistió en subir a lo alto de una colina portando una enorme roca. Al llegar a la cima rodaba ladera abajo y así una y otra vez, con lo que su destino fue repetir la penosa ascensión por toda la eternidad.

Ticio, hijo de Gea, también fue condenado por perseguir a Leto, la madre de Apolo y Artemisa. Por ese motivo quedó encadenado al suelo del infierno, donde unos buitres le devoraban el hígado una y otra vez. Las hijas del rey griego Dánao, las Danaides, también quedaron recluidas en el Tártaro por asesinar a sus esposos, los hijos del rey de Egipto, con los que las habían casado a la fuerza. Solo sobrevivió uno. El castigo eterno de las Danaides consistió en verter agua en un tonel hasta llenarlo, lo que era del todo imposible, ya que tenía el fondo agujereado.

El deseo de conocer el lugar al que iban las almas de los muertos propició una experiencia absolutamente fascinante: la *katábasis* o descenso a los infiernos. Como las almas tenían memoria, era posible conversar con ellas. La invocación a los muertos se realizaba a través de ofrendas. Las almas necesitaban líquidos. Su necesidad de beber era satisfecha con la sangre de los animales que se ofrecían en sacrificio, tal y como describe la *Nékyia*. Solo unos pocos héroes míticos o algunas divinidades pudieron descender a los infiernos. Teseo, Heracles, Orfeo y Ulises lograron tener conversaciones con los muertos y volver de nuevo a la superficie, *anábasis*. También Eneas, tal y como describe Virgilio en *La Eneida* —luego sería Virgilio el guía de Dante en su descenso a sus infiernos, reflejado en la *Divina Comedia*—. A algunas figuras semilegendarias se les atribuyeron conocimientos del más allá gracias al vuelo del alma o démon. Fue el caso de Abaris,

sacerdote de Apolo Hiperbóreo; de Aristeas de Proconeso, poeta, que resultó aplastado por un batán; y de Pitágoras y de Zalmoxis, chamán de la Tracia. Todos ellos regresaron de los infiernos.

Veamos a continuación quiénes moraban en el Hades y dominaban las almas de los muertos.

Hypnos y Thánatos

De acuerdo con el mito, Hypnos y Thánatos eran hermanos gemelos, si bien esta expresión creemos que ha de entenderse menos en un sentido literal que en el sentido de que entre ambos existía una afinidad fraternal. Ambas figuras personificaban respectivamente el sueño y la muerte suave o no violenta —la muerte violenta correspondía a las Keres—. Hesíodo, en su *Teogonía* (759-767), los describe como gemelos enfrentados: uno, Hypnos, es dulce para los hombres, en tanto que el otro, Thánatos, es de hierro. Así es recogido en las fuentes literarias posteriores a Hesíodo, tanto en la poesía del siglo V a. C. como por Apolonio de Rodas y los poetas romanos. También en algunas representaciones iconográficas, como el arca o cofre de Cípselo, donde un hermano es blanco y el otro negro.

Aunque Hesíodo en su *Teogonía* nos proporciona una información valiosa acerca del mito de los terribles gemelos, las referencias más arcaicas a la pareja las encontramos en Homero. En la *Ilíada* se habla de su genealogía y se dice que los hermanos eran hijos de Nix (la Noche), hija del Caos, y también madre del Destino, quien concibió al Sueño (Hypnos) y a la Muerte (Thánatos) sin intervención masculina («sin haberse acostado con nadie», *Ilíada,* canto XIV, v. 213). Esta filiación la reconoce también Hesíodo —si bien otra tradición lo hace, además, hijo de Érebo—, e influye en autores posteriores como Higino, Cicerón, y Pausanias. Hesíodo concibe a Hypnos como un niño que sostiene su madre, Nix, entre sus brazos.

Hypnos se presenta como «señor de los dioses y de los hombres» (*Ilíada*, canto 14, v. 233), ya que nadie puede resistir el sueño. De su poder queda sobrada constancia. Homero relata en la *Ilíada* (canto XIV, v. 276) una fábula en la que Hera promete a Hypnos que, si adormece a Zeus, le dará por esposa a Pasitea, la más joven de las Gracias. Hypnos accede, pero cuando Zeus despierta pretende arrojarlo del Olimpo. Finalmente no lo hace porque interviene su madre, Nix, que logra demostrar su poder. De la unión entre Hypnos y Pasitea nacieron mil hijos, los Oniros, y los tres más importantes aparecían en los sueños de los reyes: Morfeo, Iquelo (o Fóbetor) y Fantaso (Ovidio, *Metamorfosis*, 11, vv. 633-649).

En *Filoctetes*, Sófocles pone en relación a Hypnos y Asclepio. Cuando Filoctetes, enfermo, cae adormecido, el coro entabla un himno al sueño:

«Hypnos ignorante del dolor,
Hypnos [ignorante] de los sufrimientos,
ven hacia nosotros propicio,
dichoso, dichoso, Señor.
En sus ojos mantén
este resplandor que los recubre ahora.
Ven, ven a mí, sanador».

Hypnos adormece aliviando los padecimientos. Asclepio, mientras, cura.

En la *Ilíada* queda reflejado el papel de Hypnos y Thánatos como psicopompos, en particular en el episodio que relata la muerte de Sarpedón, hijo de Zeus (*Il*íada, XVI, vv. 676-683). Ha de matizarse el carácter secundario de los gemelos en el viaje de la muerte, ya que se limitan a ejecutar la orden del padre de los dioses. Los dos hermanos son conductores de almas no en el sentido de Hermes, sino que su misión es facilitar el cumplimiento de las honras fúnebres heroicas en la patria del difunto, algo necesario para la familia —es arriesgado decirlo, pero parece que los dos hermanos únicamente actuarían como psicopompos o conductores del cadáver cuando el fallecimiento se produce lejos del lugar de las exequias. Siguiendo el periplo del alma según las creencias griegas, la intervención de Hypnos y Thánatos sería por tanto un paso previo al viaje hasta el más allá bajo esa circunstancia. Luego Hermes tomaría el alma y la guiaría hasta la barca de Caronte, que realizaría el tránsito hasta la otra orilla.

La iconografía funeraria de los vasos que solían colocarse en las tumbas o junto a ellas nos muestra a Hypnos y Thánatos en este papel de conductores del alma. Destaca la famosa crátera de cáliz de Nueva York, del pintor Eufronio, del año 515 a. C., y los lécitos de fondo blanco —vasos áticos—, en los que aparecen habitualmente como guerreros que tienen grandes alas en la espalda, aunque a veces se representa a Hypnos con alas en las sienes. Los dos hermanos ayudan a transportar al difunto por la cabeza y los pies hasta el lugar de las exequias.

Thánatos, el gemelo de la muerte dulce, fue representado inicialmente como un guerrero alado de piel blanca y barba oscura, tocado con casco, coraza y greba, a diferencia de su hermano, que solía ser imberbe. Estas primeras imágenes, posteriores a la *Ilíada* y a la *Teogonía* de Hesíodo, aparecen no solo en la crátera de Nueva York sino también en los restos de una copa fechada en el 520 a. C.,

también de Eufronio. Esta representación de Thánatos como guerrero perdura poco en el tiempo, ya que una muerte militar o heroica no representa a la muerte humana en general. No influye, desde luego, en la iconografía de la muerte desde el Renacimiento hasta nuestros días, en la que se la representa como esqueleto humano en movimiento, a menudo con guadaña en la mano y tocado con una capucha.

En Grecia no parece que hubiese culto a Thánatos. Si se exceptúan los motivos iconográficos citados, y el arca de Cípselo, a la que alude Pausanias (*Descripción de Grecia*, 5.17.5-19.10), no se han hallado más personificaciones representadas de la muerte humana que las fijadas en los lécitos que toman como motivo el traslado del cadáver de Sarpedón. Esta tradición no perduró durante el período heleno ni en Roma. No sabemos exactamente por qué desaparece, aunque no puede descartarse que las supersticiones jugaran un papel importante.

Homero, Virgilio y Ovidio describen cada uno de ellos en la *Odisea*, la *Eneida* y *Las Metamorfosis* el lugar donde moraban Hypnos y Thánatos. Al parecer ambos vivían en una cueva cerca del río Lete, en un tranquilo valle, vigilada por los genios del sueño y de la muerte. Estos se situaban a la entrada agitando montones de amapolas —cuyas semillas tienen efectos hipnóticos o adormecedores— e imponían silencio a quien deseara entrar en el recinto, ya que no debían despertar a Hypnos, que dormía en una habitación cubierta con cortinas negras mientras su hijo Morfeo vigilaba su descanso. Hypnos solía acompañarse de varios atributos: un cuerno del que caían gotas de líquido somnífero, un tallo de amapola, una rama de la que goteaba el rocío del río Lete o una antorcha invertida.

De acuerdo con la descripción que Homero pone en boca de Penélope (canto XIX, vv. 559-69), había dos puertas que conducían al exterior del valle del sueño: una de cuerno y la otra de marfil:

> «De entre ellos, los que vienen a través de la de marfil brillante nos engañan trayendo palabras que no se cumplen; en cambio, los que llegan por medio de la puerta de pulido cuerno cumplen cosas verdaderas para aquel de los mortales que lo vea».

Thánatos ocupaba una de las esquinas de la cueva de Hypnos. Cada noche Hypnos y Thánatos se reunían para decidir quién debía morir y quién vivir. De quien ganara la discusión dependía el poder ver o no un nuevo amanecer.

Sueño y su hermanastro Muerte. John William Waterhouse, 1874.

La relación entre la muerte y el sueño, Hypnos y Thánatos, queda recogida en Sófocles, que califica a Thánatos como «dador de sueño eterno» (OC, 1574-1577), pero es en Virgilio, en varios pasajes de la *Eneida*, donde mejor se observa la relación entre ambos. El sueño puede concebirse como una pequeña muerte, si bien transitoria (*Eneida*, canto 6, v. 522, *placidae… simillima morti*, por referencias al espíritu de Deífoboo). La muerte es entonces sueño, si bien, a diferencia del sueño inducido por Hypnos, el de Thánatos es definitivo.

El mito de Hypnos influye en Charles Baudeleire y sus *Flores del mal* y también en los prerrafaelitas. En 1874, John William Waterhouse (1840-1917), un pintor con gran interés en la vida de la antigua Grecia, dedicó un lienzo a Hypnos y Thánatos, el Sueño y la Muerte. El mito de Hypnos tiene sin embargo su máximo valedor en el artista belga Fernand Khnopf —su taller estaba presidido, de hecho, por el altar de Hypnos, alado en su sien derecha—. Destacan en él obras como *El silencio* o *Cierro la puerta tras de mí* y *Une Aile bleue*. En las dos últimas se contempla expresamente una imagen de Hypnos.

Thánatos como personificación de la muerte influye más en la literatura que en la iconografía. En Grecia la representación personificada es escasa, como hemos advertido al mencionar su papel,

muy secundario, en la *Ilíada* y en la *Teogonía* de Hesíodo. En el teatro solo aparece como personaje en dos tragedias: en la *Alcestis* de Frínico, obra que no se conserva, y en la tragedia homónima de Eurípides. Alcestis, esposa de Admeto, se ofrece para morir en su lugar. En Eurípides, Thánatos hace una breve aparición para conducirla a la morada de Hades, y dialoga también con Apolo, a quien acusa de haber cometido un delito por haber burlado el destino.

En la poesía latina y hasta la actualidad, el mito de Thánatos se ha asociado al de Eros, su opuesto en tanto representa el impulso de vida y lo sensual. Horacio, Virgilio y Propecio retoman el mito de Thánatos y lo enfrentan a Eros. Posteriormente, ya durante el Renacimiento, amor y muerte se asocian en la Laura, de Petrarca, antecedente del motivo de *la muerte y la doncella*, nacido en la escuela de Durero en el siglo XVI y desarrollado a lo largo de este siglo. El motivo solía leerse como una alegoría de la vanidad, en tanto la belleza, representada por la doncella, está comprometida en la muerte, pero también podría tener otra lectura como canto a la vida o invitación a disfrutar del momento (*carpe diem*), del aquí y ahora. Esta lectura podría quedar justificada si consideramos que en el siglo XV Petrarca retoma los mitos griegos sin los prejuicios moralizantes del medievo; sucede también que Lorenzo Valla (*De voluptate*, 1431) recupera la filosofía epicúrea, lo que hizo que desde la segunda mitad del XVI el motivo de la doncella se representase expresando una sensualidad profunda.

Para el psicoanálisis de Freud, Thánatos es la pulsión de muerte como opuesto a la pulsión de vida, representada por Eros, como expone en su libro *Más allá del placer* (1920).

Hades y Perséfone, reyes del inframundo

Hades, hijo de Crono y Rea, era uno de los tres dioses más poderosos del Olimpo junto a sus hermanos Zeus y Poseidón. Reinaba sobre el homónimo Hades, el infierno. Por ese motivo era aborrecido por dioses y hombres, a pesar de que no era un dios malvado ni injusto. Para evitar su cólera, y quizás no atraer a la muerte, se evitaba pronunciar su nombre. Se prefería llamarle con circunloquios sumamente descriptivos, como Aidoneus (el invisible), por referencia al casco que le regalaron los Titanes, o Ploutón (el rico).

Hades, representado como un hombre fuerte de cabellos y barba oscuros, no tuvo una infancia demasiado fácil. Crono, su padre, no quería correr la suerte que había dispensado a Urano, su propio progenitor, así que para conservar su poder tomó la decisión de ir

devorando a todos sus hijos a medida que estos iban naciendo. Cuando nació Hades, fruto de su unión con Gea, Crono engulló a su hijo. Zeus, sin embargo, otro de los hijos de Crono y Rea, consiguió sobrevivir gracias a un engaño de su madre. Cuando llegó a la edad adulta Zeus desafió a Crono y le derrotó. Después liberó a todos sus hermanos, entre ellos Hades. Cuando Hades quedó libre se unió a su hermano Zeus para luchar contra los Titanes. Fue una ayuda formidable. Su papel en la batalla queda narrado en la *Titanomaquia*, donde se destaca que fue un apoyo muy valioso, ya que Hades poseía un casco forjado por los cíclopes que le hacía invisible. Hades suele identificarse por este atributo. A él se asocian también el carro —tirado por cuatro caballos negros—, el can Cerbero, el narciso y una antorcha.

Tras la victoria de Zeus contra los Titanes, el universo quedó repartido en tres áreas: Zeus se quedó con los cielos; Poseidón con el gobierno de las aguas y los océanos; y a Hades le correspondió el reino subterráneo, de ahí que poseyera los minerales y metales preciosos y pudiera decidir sobre la fertilidad del suelo o los pozos de agua. Al subsuelo iban a parar las almas de los difuntos. Por eso a Hades se le conocía eufemísticamente como Polydegmon, anfitrión de muchos invitados, por referencia a las legiones de muertos que llegaban a sus dominios.

Además de Poseidón y de Zeus, Hades tenía tres hermanas, Hestia, Hera y Démeter. Esta última era protectora del hogar, de la fertilidad, y de la cosecha. Gracias a ella las semillas germinaban, los árboles daban fruto y los cereales maduraban.

La diosa tenía una hija llamada Kore, cuyo padre era su hermano Zeus. Kore terminó convirtiéndose en esposa de Hades. El *Himno homérico a Démeter* y también la arqueología nos permiten conocer la historia de Kore.

Kore era muy amada por su madre. La joven solía permanecer cerca de ella, pero un día Kore y las hijas de Océano salieron a recoger flores en la llanura de Nisa, azafrán, violetas, rosas, gladiolos, jacintos y narcisos. De acuerdo con el *Himno* la tierra se abrió. De sus entrañas salió Hades montado en su carro y, embriagado por la belleza de Kore, raptó a su joven sobrina sin que nadie se percatara. Solo Hécate y Helios, el Sol, oyeron sus gritos. Luego la llevó a su reino y allí la convirtió en su esposa. A partir de entonces Kore se llamó Perséfone.

La boda entre Perséfone y Hades representa la muerte misma, ya que implica tanto como la «muerte» de la naturaleza. Al percatarse de la desaparición de Kore, Démeter salió en busca de su hija. Durante nueve días vagó por todos los rincones de la tierra, pero no la encontró. Al noveno día Helios, el Sol, la informó de lo que había sucedido. Démeter, entristecida, decidió ir a casa de Celeo. Allí pidió

que le preparasen harina de cebada y agua. Después la mezcló con poleo, el ciceón utilizado en el rito órfico. Luego aceptó encargarse por un tiempo de la educación del hijo de Celeo, Demofoonte. Metanira, la madre, descubrió ciertas prácticas de Démeter sobre su hijo que la disgustaron. No comprendía que la diosa pretendía volver inmortal al niño y la ofendió, presa de un arrebato. Démeter hizo que todo se marchitase y endureciese la tierra, de modo que los hombres no pudiesen cultivar.

Temeroso ante la perspectiva de que todos los hombres murieran de hambre y ya no hubiera sacrificios para los dioses, Zeus finalmente decidió pedir a Hades que dejara libre a Perséfone, aunque impuso como condición que la muchacha no trajera nada del inframundo. Hades accedió y decidió entregar a su esposa después de dar un paseo por sus jardines. Mientras la pareja infernal paseaba vieron hasta un granado. Hades arrancó una de las frutas y entregó a Perséfone unos pocos granos. Ella tomó tres y se los metió en la boca.

Cuando llegó a la superficie, Démeter abrazó a su hija, pero como no podía cumplir la condición que había impuesto Zeus al haber comido tres de los granos de granada, la joven se vio obligada a volver al Hades la tercera parte de cada año. Mientras Perséfone está con su madre la tierra es fértil y da frutos, pero cuando vuelve al Hades todo se marchita.

El rapto de Perséfone permite explicar desde una perspectiva mítica el ciclo de la cosecha y el cambio de estación. El mito tiene también una lectura escatológica, por cuanto proporciona una luz de esperanza para el hombre. De la misma manera que las semillas pueden renacer en primavera también el hombre puede comenzar en el más allá una vida mejor. Se relaciona, por tanto, con los misterios eleusinos.

Una representación del mito de Perséfone se halla en Vergina, en el sitio arqueológico de las tumbas reales de Aigai: la tumba II, que alberga los restos de Filipo II de Macedonia, y la tumba I, que corresponde a una joven de identidad desconocida. Este enterramiento se conoce como la tumba de Perséfone, al estar decorada por un friso que narra la historia del rapto. Es algo excepcional, ya que los mitos no se utilizan en pintura, si se exceptúa el caso de otra tumba encontrada en Lefkadia. Hades y Perséfone se representan montados en una cuadriga en el respaldo del trono que se sitúa en una de las cámaras de la tumba (conocida como Tumba de Eurídice). En las otras tres paredes de la tumba hay otros motivos mitológicos conectados al ciclo de la vida y de la muerte, inspirados seguramente en los Himnos Homéricos.

Hades es protagonista de pocas anécdotas. Es un dios oscuro y temido que se relacionaba poco con otros dioses, si bien sentía una enorme gratitud hacia Ares, por cuanto le proporcionaba suministros.

En la segunda parte de la Nékyia, en el canto XI de la *Odisea*, Agamenón reflexiona sobre el odio de los hombres hacia el rey de los infiernos, que no es de hecho un dios malvado:

> «¿Por qué odiamos a Hades más que a cualquier dios, si no es por ser tan adamantino e inflexible?».

El rapto de Perséfone de Bernini.

Como se trata de un dios relacionado con la muerte, el culto a Hades no estuvo demasiado extendido en el mundo antiguo, a diferencia de lo que sucedía con el resto de los olímpicos. Sí que existían ciertos rituales que tenían por objeto aplacarle, como golpear las manos con fuerza contra el suelo, un modo de asegurar que pudiera escuchar. Solían ofrecérsele en sacrificio animales negros, como ovejas, y es posible que incluso en algún momento pudieran hacerse sacrificios humanos. La sangre de los sacrificios a Hades goteaba a un pozo para que pudiera llegar a él. La persona que ofrecía el sacrificio tenía que apartar su cara. Cada cien años se celebraban, además, festivales en su honor, los Juegos Seculares.

La presencia de Hades en los mitos es escasa. No se menciona apenas en la *Ilíada*, salvo con carácter testimonial. Se relaciona con el mito de Sísifo, que logró escapar del infierno gracias a su astucia, pues engañó a Hades al hacerle probar unas esposas que iban destinadas a él. En el aspecto sentimental, el señor de los infiernos no fue un dios tan dado a las aventuras como su hermano Zeus, aunque a lo largo de su vida matrimonial con Perséfone se le conocen dos escarceos. Se enamoró de la ninfa Mente, relacionada con el río Cocito. De acuerdo con la versión más extendida del mito, Perséfone encontró juntos a los amantes y, presa de un ataque de celos, lanzó furiosa a la ninfa al suelo y la pisoteó hasta que su cuerpo quedó molido. Hades transformó sus restos en la planta de la menta. Otra versión cuenta que Hades y Mente se entendían ya antes de que Perséfone llegara al inframundo y que la ninfa, presa de los celos, desafió a la diosa, diciéndole que era más bella y que recuperaría el amor de Hades. Sus palabras ofendieron también a Démeter, y después de pisotear y moler a la ninfa, la convirtió en la planta de menta. Otra de las amantes de Hades fue Leuce. Leuce era una oceánide, hija de Océano y Tetis. El mito de Leuce también tiene dos versiones. En una se dice que la ninfa vivía en la orilla del río Aqueronte. Fue allí donde la vio Hades, que la tomó y la llevó a los campos Elíseos. La ninfa no era inmortal, por lo que fue metamorfoseada tras su muerte natural por Hades en un álamo blanco. En otra versión se dice que fue Perséfone quien la transformó antes de que el dios pudiera hacerla suya. Una curiosa historia de amor y pasión la de la pareja infernal.

Las representaciones iconográficas de Hades son escasas incluso en época griega. A Agostino Carracci le debemos una de las pocas que existen durante el Renacimiento, pero sí habrá muchas representaciones del rapto a Perséfone, uno de los motivos mitológicos más populares desde la Edad Media hasta nuestros días, sin duda a

causa de la empatía que genera el dolor de la madre que busca desesperadamente a su hija. Durante la época medieval aparece en grabados. Inspira la pintura del Renacimiento, con obras de Hans Von Aachen (1581) y Heintz (1595) en las que Hades se lleva a Perséfone en un carro tirado por caballos. Nicollo del Abbate (1560) representa a las jóvenes que recogen flores junto a ella. Durante el Barroco, el motivo inspirará a Rubens, Luca Giordano y Rembrandt, pero impresiona ante todo el dolor de la joven en el momento del rapto por Hades en la escultura de Bernini *Rapto de Proserpina*. En la pintura del XIX destacan Cezanne (1867), Rossetti (1874) y Frederic Leighton (1890-91).

Hécate

Hécate, la diosa de las tres caras, patrona de la magia, de la noche y de los caminos, es una figura asociada habitualmente al mundo infernal. Hécate aparece como habitante del Hades, en el que se guía iluminada con antorchas. Es, por tanto, portadora de luz en las tinieblas.

La primera referencia escrita de la diosa la debemos a Hesíodo en su mal llamado *Himno a Hécate* (vv. 411-452, *Teogonía*, fechado entre finales del siglo VII y comienzos del VI a. C.) De acuerdo con el autor, muy devoto de la diosa, Hécate era hija de Febe y Zeus, muy querida por su padre, de tal modo que cuando los hombres deseaban atraerse el favor de los dioses la invocaban a ella. Su poder se desplegaba en el ámbito político y militar. Favorecía a los que querían ganar en un juicio, a los que competían en un certamen, y a los que desean alcanzar la gloria en el campo de batalla. Era también una diosa de la fecundidad, ya que hacía prosperar los rebaños y ayudaba en la crianza de jóvenes. Hesíodo señala que la diosa tenía también un aspecto oscuro, pues podía quitar del mismo modo que daba.

De acuerdo con el *Himno,* Hécate fue la única que escuchó los lamentos de Kore cuando fue raptada por Hades. Cuando Démeter salió en busca de su hija, la diosa le dijo que había escuchado sus ayes, pero que no había visto quién se la llevaba. En los versos finales del poema Hécate aparece vinculada a Perséfone en el infierno y se dice que compartía «alegrías» con ella (vv. 438-440).

De los versos de Hesíodo no se deduce exactamente que Hécate fuera habitante del infierno, pero así se la va a considerar en los relatos posteriores. Lo vemos en las tragedias de Eurípides, concretamente en *Medea* (431 a. C.), *Hipólito* (428 a. C.), *Las Troyanas* (415 a. C.) y *Helena* (412 a. C.). También Apolonio de Rodas la

configura como soberana de los muertos.

No se conoce bien cuál fue el proceso por el que Hécate pasa a convertirse de diosa asociada a los pleitos, al poder militar y a la fecundidad en diosa infernal. No parece que hubiese dos Hécates distintas, sino que la explicación radica en la fusión de la diosa originaria con otras divinidades. Parece que el origen de Hécate se sitúa en Asia Menor, en la región de Caria, donde era una diosa madre similar a Artemis. A través de Tracia llegaría a la región de Tesalia. Su culto se desarrollaría principalmente en Feres, donde se fundiría con una diosa local conocida como Enodia o protectora de caminos —la contrapartida femenina de Hermes— y quizás también con Ferea, una diosa que se representaba portando antorchas y con una corona de mirto sobre los cabellos, lo que le daría una dimensión fantasmagórica. Enodia también se asoció después con Perséfone, lo que explicaría su relación con el mundo infernal.

Quizás el sincretismo religioso pueda explicar también su carácter polimórfico, es decir, su representación con tres caras, aunque también puede ser consecuencia de su relación con la luna y sus diferentes fases (luna creciente, llena y nueva). Hay una tercera posibilidad que se deduce de Hesíodo para explicar la triple faz, y es su dominio sobre tierra, mar y cielo. En todo caso, lo que sí parece obvio es la relación de Hécate con la luna, vinculada a la luz en la oscuridad, a la fecundidad y a la muerte.

Hermes como psicopompo

Hermes, hijo de Zeus y de Maya, la menor de las Pléyades, es uno de los dioses pluriempleados del Olimpo —se le conocen más de ochenta atribuciones, de ahí que se le mencione como *Politropos* (el de muchas formas)—. Actúa como mensajero y, en general, como mediador, por lo que se considera dios protector de todo aquello que implica una transición o cambio, como las puertas, los caminos, los sueños. Por eso en la iconografía se le representa ataviado como un heraldo, tocado con el *pétasos* o sombrero de ala ancha que usaban los caminantes para protegerse de la lluvia y del sol, la túnica corta y las botas. El *pétasos* y las botas se representaban a veces con alas, un atributo que suelen lucir aquellas divinidades que pueden comunicarse con el inframundo. Hermes es señor de los extremos, de los límites (*Epitermios*), tanto geográficos como morales o sociales. Como padre de Hermafrodito, nacido de su unión con la diosa del amor, establece una conexión con lo andrógino. Es también protector de ladrones. Según el *Himno Homérico a Hermes*, el mismo día de su nacimiento el

dios robó los rebaños de Admeto, que guardaba su hermano Apolo, por lo que este le califica como «príncipe de los ladrones». Como se relaciona con la mentira y el engaño, también se le considera dios de los comerciantes, de los oradores y de la inteligencia entendida en un sentido resolutivo. Hermes fue además el inventor de la lira, para cuya creación utilizó el caparazón de una tortuga como caja de resonancia, y de la siringa. Era asimismo un magnífico intérprete, hasta el punto de que sus habilidades musicales sirvieron para dormir al gigante Argos Papnotes. A estas funciones se le añaden, como ya sabemos, la de dios psicopompo, conductor de las almas de los muertos hasta el reino de Hades. Su intervención se limita justo al momento del tránsito, de modo que no llega a adentrarse más allá del límite externo del inframundo. Hermes actúa como guía de las almas, a las que acompaña de manera individual, o bien sirve como intermediario entre el difunto y Caronte. Así figura en la iconografía. Hermes es representado en todos aquellos motivos que se refieren al tránsito entre dos mundos, tal y como sucede en el regreso de Perséfone o en el último de los trabajos de Heracles, el descenso al inframundo. Digno de mención es el *kylix* de figuras rojas que se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston. Su carácter de psicopompo se refleja en la famosa crátera del pintor Eufronio, en el lécito del Pintor de Philae, en el de Munich y en el llamado Hermes de Veyes, todas ellas piezas fundamentales de la Antigüedad.

La función de Hermes como conductor de almas se contempla en la literatura homérica. En la *Ilíada* aparece en este papel en la *kerostasia*, el episodio en que Zeus pesa las suertes o destinos (*kêres*) de Aquiles y Héctor (*Ilíada*, canto XXII, vv. 209-213) para decidir qué héroe va a morir y cuál sobrevivirá, y los del ejército troyano y del aqueo (*Ilí*ada, canto VIII, vv. 69-74). Los destinos se representan como pequeñas figuras aladas (*eidola*). La iconografía que desarrolla este episodio se hace eco de Hermes como parte del camino de la muerte, dándole incluso mayor protagonismo que en el texto escrito, ya que es él quien aparece equilibrando la balanza cuando es realmente Zeus quien pesa los destinos. En un lécito de figuras negras que representa la muerte de Antíloco a manos de Memmón es también Hermes quien se encarga de la balanza.

En la *Deuteronékyia*, al comienzo del canto XXIV de la *Odisea*, tras la muerte de los pretendientes, se le otorga el papel de guía de almas:

> «El cilenio Hermes llamaba a las almas de los pretendientes, teniendo en su mano la hermosa áurea vara con la cual adormece los ojos de cuantos quiere o despierta a los que duermen. Empleábala entonces para mover y guiar las almas y estas le seguían profiriendo estridentes gritos. Como los murciélagos revolotean chillando en lo más hondo de una vasta gruta si alguno de ellos se separa del racimo colgado de la peña, pues se traban los unos con los otros:

de la misma suerte, las almas andaban chillando, y el benéfico Hermes, que las precedía, llevábalas por lóbregos senderos. Transpusieron en primer lugar las corrientes del Océano y la roca de Léucade, después las puertas del Sol y el país de los Sueños, y pronto llegaron a la pradera de asfódelos donde residen las almas, que son imágenes de los difuntos».

La vara a la que se refiere el texto es el *kerykeion* o caduceo, que le fue entregada por Apolo a cambio de la siringa. Se representaba con multitud de formas. La más común era la de dos serpientes entrelazadas. Con ella Hermes podía dormir a los hombres, tal y como se dice en la *Deuteronékyia*; también le servía para dirigir hasta el Hades las almas de los muertos. En el lécito funerario de Jenna, Hermes aparece representado de forma excepcional. No actúa como psicopompo, sino que maneja su caduceo para controlar unas figuras aladas que representan las almas de los difuntos, revelando su poder en el mundo del más allá.

El tránsito a la otra orilla: Caronte y Cerbero

Para entrar al inframundo, las almas debían ser llevadas por Caronte, el barquero. Caronte era un genio del mundo infernal, hijo de Akmón y hermano de Urano, según recoge el léxico de Hesiquio, aunque también se le atribuyen otras genealogías. En el viaje de las almas, Caronte tenía como misión conducirlas en su barca fúnebre atravesando las corrientes de los ríos infernales, el Aqueronte, el Cocito y el Estige. En pago, las almas debían darle un óbolo —lo que explica la costumbre griega de introducir una moneda bajo la lengua del difunto—. Caronte guiaba la barca, pero quienes debían hacer el esfuerzo de remar eran las almas, con las que se mostraba exigente y despiadado.

La figura de Caronte no se menciona ni en la *Ilíada* ni en la *Odisea*, como tampoco en la *Teogonía* de Hesíodo. La primera fuente escrita en la que se habla del barquero infernal es en el poema épico perdido la *Miníada*, cuya fecha de datación, controvertida, suele situarse hacia el siglo VI a. C. A este poema se refiere Pausanias en su libro X de *La descripción de Grecia* (28, 2) poniéndolo en relación con las pinturas de Polignoto en el pórtico erigido por los cnidios en Delfos, que narran el descenso al Hades y la guerra de Troya. Con arreglo a la descripción de Pausanias basada en las pinturas, Caronte sería un hombre de avanzada edad.

Esta descripción de Caronte como un anciano se recoge también en el *Heracles*, de Eurípides, y en *Las ranas*, de Aristófanes. Este último,

en una conversación entre el dios Dioniso y el viejo barquero, habla de lo selectivo que es Caronte a la hora de decidir qué almas suben a su barca y cuáles no —ha de precisarse que Caronte no podía transportar a los vivos, norma que transgredió con Heracles, por lo que resultó castigado; también transportó a Orfeo en su barca, hechizado por su música—. Virgilio, en el canto VI de la *Eneida,* abunda en esa descripción. Cuando Eneas desciende a los infiernos encuentra a un viejo horrendo y sucio, de largas barbas blancas descuidadas y ojos presumiblemente rojos, «como llamas fijas». Es esta descripción la que influye posteriormente sobre el arte y la literatura.

La iconografía de los lécitos áticos lo recoge de este modo. Existen alrededor de sesenta representaciones conocidas de Caronte, algunas más de las que recoge el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC). La imagen clásica de Caronte influye en las ilustraciones de *La Divina Comedia*, de Dante, pero sobre todo en Miguel Ángel, que plasma al barquero en la Capilla Sixtina, en el fresco del Juicio Final, como una especie de diablo que impide a las almas subir a su barca. El monstruoso Caronte aparece auxiliado por algunos demonios, que lanzan a los pasajeros a las tinieblas.

Junto a Caronte, es habitual que aparezca la figura de Cerbero o Cancerbero, mucho más mencionada en la literatura que la del propio Caronte. Cerbero es el perro de Hades. En su *Teogonía*, Hesíodo dice de él que tiene cincuenta cabezas y una serpiente por cola. Píndaro le atribuye cien. Lo más habitual es que se le represente como a un perro de tres cabezas, al igual que a su patrona, la Hécate de tres caras (*triprosopos*).

La función de Cerbero es complementaria a la del barquero infernal. Cerbero guardaba la entrada del reino de Hades. Dejaba entrar a cualquiera, pero impedía la salida de las almas.

Cerbero aparece mencionado tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*. En la *Ilíada* (*Il*íada, canto VIII, vv. 360-369), Homero se refiere a él en una conversación entre Atenea y Hera y relacionado con la *katábasis* de Heracles. El último trabajo del héroe consistió en bajar a los infiernos para capturar a Cerbero. Heracles se presentó ante Hades y le pidió que le prestara a su guardián. Hades accedió, pero solo a condición de que Heracles fuera capaz de atraparlo sin hacer uso de las armas que portaba. Heracles no dudó un solo instante. Agarró a Cerbero con las manos desnudas y, aunque el can le mordió con la serpiente que tenía por cola, Heracles le sujetó con tanta fuerza que domeñó al animal hasta rendirlo. Luego lo tomó y marchó a Micenas y se presentó ante Euristeo. Una vez mostrado al rey, lo llevó de vuelta a los infiernos. En la *Odisea* es el alma de Heracles quien narra su aventura en la *Nékyia*, cuando Ulises desciende al Hades para ver a Tiresias (*Odisea*, canto XI, vv. 620-626). Al parecer, y de acuerdo con

este pasaje, fue el más difícil de sus trabajos. Para llevarlo a cabo necesitó de la ayuda de Atenea y Hermes —Eurípides, en la tragedia dedicada a Heracles, sugiere que el héroe logró someter a Cerbero gracias a su iniciación en los misterios eleusinos—. El animal resultó ser especialmente feroz. Hesíodo, en su *Teogonía*, califica a Cerbero como insometible, despiadado y poderoso, «comedor de carne cruda», un ser de viva inteligencia. Se trata de rasgos heredados de sus padres, dos seres monstruosos. El autor lo presenta como hijo de Edquina, un engendro cuyo cuerpo es mitad serpiente mitad mujer, y de Tifón, un ser ingobernable de cuyos hombros nacen cien cabezas de serpiente, protagonista de la *Tifonomaquia*. Cerbero es hermano de otros dos seres monstruosos, Orto, de naturaleza canina igualmente, e Hidra. Baquílides, en su *Epinicio* 5 (vv. 56-175), se hace eco de esta genealogía de Cerbero, como también de su ferocidad, ya que lo califica como «perro de dientes afilados». Hallamos asimismo referencias a Cerbero en los grandes trágicos, como Sófocles (*Las Traquinias*, donde el perro se presenta por primera vez con tres cabezas, *Edipo en Colono* y el drama satírico *Cerbero*), Eurípides (*Heracles loco*, *Las ranas*) y Critias (*Pirítoo*), y en las comedias de Aristófanes *Los Caballeros* y *La Paz*. La figura de Cerbero no se menciona, sin embargo, en la obra de los grandes historiadores del siglo V Heródoto y Tucídides, como tampoco en la de los filósofos, si se exceptúa la breve alusión al perro de Hades que hace Platón en el libro IX de *La República* y en la que destaca su carácter híbrido.

Ilustración de Caronte en la *Divina Comedia* de Dante, realizada por Gustave Doré.

Orfeo también logra derrotar a la bestia, pero con armas muy diferentes a las de Heracles. El can monstruoso se echó al suelo al escuchar la música de la lira de Orfeo.

El perro infernal aparece mencionado por Virgilio y Ovidio. Se incorpora al infierno de Dante, guardando el tercer círculo infernal en lugar de todo el inframundo, el círculo de la gula. La mitología nórdica tiene también un equivalente de Cerbero, pues en ella el infierno está custodiado por un perro de cuatro ojos llamado Garm.

Cerbero será uno de los personajes mitológicos más representados en la iconografía medieval, sobre todo en grabados. Se muestra como

un dragón de tres cabezas que escupían fuego o un perro de tres cabezas, habitualmente asociado a la figura de Hércules en su duodécimo trabajo.

Las figuras de Cerbero y Caronte llegan también hasta el Siglo de Oro español.

En la cultura popular podemos ver un personaje, Fluffy, basado en la bestia en *Harry Potter y la Piedra Filosofal*.

Minos, Radamantis y Éaco, jueces de almas

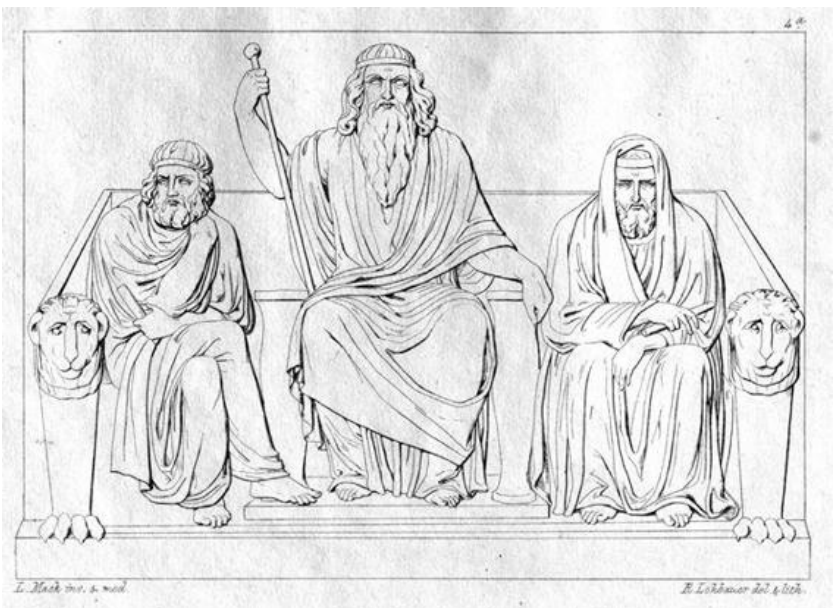
El viaje del alma no terminaba para los griegos con la llegada al Hades. Una vez allí, debían someterse a un juicio. El tribunal que estaba constituido por el rey de Creta, Minos; por Éaco, abuelo de tres importantes héroes de Troya — Áyax, Teucro y Aquiles— y por un último, por Radamantis (también conocido como Radamanto), hijo de Zeus y hermano de Minos.

Ignoramos exactamente de dónde proviene el mito del juicio de las almas. La referencia aparece en la escatología platónica, que transforma creencias religiosas en una concepción filosófica sobre el más allá. El filósofo acepta la tradición de la inmortalidad del alma y también que esta mantiene su capacidad de entender, de recordar y de percibir en el otro mundo, al igual que su apariencia. En su escatología, Platón otorga centralidad al juicio que discrimina entre justos e injustos, tal y como se deduce de *Apología* (41a), la Carta VII, el *Fedón* (107d), *Gorgias* (123 e), y *República (*614-621b, testimonio de Er).

La visión platónica sobre el más allá se presenta de forma más detallada en *Gorgias*. La mención a los jueces infernales aparece en un diálogo entre Sócrates y Calicles. Es una mención indirecta, desde luego, puesto que solo indica que el hombre ha de temer menos a la muerte que el llegar al Hades con el alma llena de injusticias. Para explicar su razonamiento la primera fuente a la que alude es la *Ilíada* (canto XV, 187-192), refiriéndose a un pasaje en el que se menciona la distribución de poder entre Zeus, Poseidón y Hades. Luego Sócrates prosigue su discurso y menciona una norma de Crono que pone en relación el comportamiento del hombre en la Tierra con el lugar donde morará el alma por siempre. Las almas justas irán a parar a la Isla de los Bienaventurados y las injustas al Tártaro. Esta norma en ningún momento es referida por Homero, como tampoco indica el lugar donde residirán las almas.

No parece en todo caso que el juicio de las almas sea una invención

platónica, aunque lo cierto es que no encontramos apenas referencias literarias ni iconográficas sobre los jueces infernales anteriores al filósofo (salvo en el mazdeísmo, que contempla un juicio del alma posterior a la muerte en el que se pesan las buenas y malas acciones, o el juicio de Osiris).. Es llamativa la ausencia de representaciones del mito en los vasos áticos, lo que sugiere que tendría un origen no ateniense. Los hallazgos arqueológicos parecen confirmar este hecho. Éaco y Radamantis aparecen en piezas de cerámica procedentes de Apulia, en el sur de Italia. Sirvan como ejemplo la crátera de volutas de Altamura, un fragmento de crátera de volutas de Karlsruhe, del IV a. C., y la crátera de volutas de Múnich. En estas piezas se excluye a Minos y se incluye a otro personaje, Triptólemo. También se representa a Éaco en una pintura en la fachada de la Tumba del Juicio en Lefkadia, en Macedonia, de principios del siglo III a. C. Es curioso que en las representaciones de Apulia también aparezca Orfeo, lo que parece conectar el mito de los jueces con los misterios órficos. Se ha de aclarar, sin embargo, que la tradición órfica no contempla inicialmente a los jueces, solo habla de la inmortalidad del alma, de la teoría de la transmigración y de su destino, doctrinas que acepta también Platón.



Los tres jueces de los muertos: Minos, Éaco y Radamanto, Ludwig Mack, Die Unterwelt, 1826.

A Minos se alude en el canto XI de *La Odisea,* cuando Ulises invoca a los muertos (v. 568-571). Homero nombra también el Eliseo, lugar donde irá a parar el alma de Menelao (canto IV, v. 554). En la *Odisea* no se menciona el Tártaro, aunque sí se refiere a él en *Ilíada* (canto VIII, v. 13), un lugar de castigo a donde van a parar los que desobedezcan las órdenes de Zeus. En los escritos de Homero, Minos se presenta como administrador de justicia entre las almas, pero no como juez que determina sus destinos. A Radamantis, hijo de Zeus, se le pone en relación con la llanura del Eliseo, el lugar donde mora.

Hesíodo sí menciona en su obra a Minos junto a Radamantis y Sarpedón, pero no directamente en su función de juez infernal —solo indica que Radamantis es justo, nada más—. Habla también de las Islas de los Bienaventurados, que no es el lugar donde residen las almas tras un juicio, sino un lugar privilegiado sede de héroes y del Tártaro, lugar tenebroso donde están confinados los Titanes, Tifón y Salmoneo (que es hijo de Eolo y hermano de Sísifo, cuyo pecado fue querer igualarse a Zeus imitando el sonido del trueno mediante una cuadriga que arrastraba calderos).

El mito del juicio de las almas y su lugar de destino aparece explícitamente en Píndaro (*Olímpicas* 2. 58-77), pero sin aludir en concreto a los jueces. Sí alude después a Radamantis, al hablar de sus «rectos designios», lo que podría sugerir que influye de algún modo en el destino de las almas, si bien en Píndaro parece que es otra divinidad la que pronuncia sentencia —podría tratarse de Hades, al que se menciona en Esquilo en *Euménides* (vv. 267-275) y *Suplicantes* (227-231).

La visión de Platón sobre el más allá y la tríada de jueces, Minos, Éaco y Radamantis (con exclusión de Triptólemo) es aceptada por la mayor parte de los autores posteriores.

En la poesía latina, Virgilio, que en el canto VI de la *Eneida* ofrece una configuración detallada del mundo de ultratumba, solo acepta dos jueces, pero en realidad falta un verdadero juicio de los muertos. Minos revisa las sentencias de los inocentes condenados a muerte de forma injusta, una de las cinco clases de almas que van a parar a un lugar parecido al limbo de la religión cristiana (vv. 426-493). Radamantis (o Radamanto) actúa casi como un inquisidor que fuerza la confesión de los condenados al Tártaro. Su Tribunal está situado justo allí, a la entrada, en una torre de hierro junto a la puerta en la que está de guardia Tisífone, una de las Furias. Virgilio describe bien sus funciones:

> «El cretense Radamanto ejerce aquí un imperio durísimo. Indaga y castiga los fraudes y obliga a los hombres a confesar las culpas cometidas y que vanamente se complacían en guardar secretas, fiando su expiación al tardío momento de la muerte. Al punto de pronunciada la sentencia, la vengadora

> Tisífone, armada de un látigo, azota e insulta a los culpados, y presentándoles con la mano izquierda sus fieras serpientes, llama a la turba cruel de sus hermanas (las Furias, sic.)».

Minos aparece como juez en *La Divina Comedia* de Dante, en el canto V. Minos se sienta en la entrada al segundo círculo del Inferno, el de los lujuriosos. Se presenta un juez feroz:

> «Allí, Minos, horrible, gruñe airado; examina las culpas a la entrada: juzga y manda, según ciñe el pecado. Digo, que cuando el alma malhadada, ante su faz, desnuda se confiesa, aquel conocedor de la culpada, ve de qué sitio del infierno es presa, y cíñese la cola, y cada vuelta, marea el grado a que abajo la endereza. Presente hay siempre, multitud revuelta: cada alma se declara ante su juicio; la escucha, y al abismo baja vuelta».

Minos aparece representado por Miguel Ángel en su fresco del juicio final en la Capilla Sixtina. Dice la leyenda que su rostro es el de un sacerdote que criticó el fresco cuando el pintor lo exhibió.

Katábasis o descenso a los infiernos:las visitas de Teseo, Heracles, Orfeo y Ulises

El fenómeno de la *katábasis* o descenso a los infiernos —y su reverso, *anábasis* o subida de los infiernos, resurrección—, está presente desde la Antigüedad más remota en todas las civilizaciones del mundo. La interacción con los muertos implica concebir la muerte como una prolongación de la vida y trae un mensaje esperanzador de continuar la existencia en el más allá, de reencuentro con los seres queridos, frente al vacío que supone el aniquilamiento total del «yo». Trae, además, valiosas lecciones para los vivos, pues en los tiempos antiguos existía la creencia de que las almas podían proporcionar conocimientos valiosos o información precisa.

Muchos de los héroes y dioses antiguos descendieron a los infiernos y regresaron al mundo de los vivos. Tal era el caso de Innana en Sumeria; de Marduk en Babilonia; de Osiris en Egipto; Enkidu, en la *Epopeya de Gilgamesh*, de Mesopotamia; del Megistos Kouros cretense; del Adonis sirio o del Attis frigio. Entre los griegos, Teseo, Heracles, Orfeo y Ulises fueron algunos de los héroes que descendieron a los infiernos.

Teseo

Teseo no solo salió del laberinto, sino que también visitó los infiernos junto con su amigo Pirítoo. Apolodoro cuenta que ambos habían prometido secuestrar y desposar a las hijas de Zeus, Pirítoo a Perséfone y Teseo a Helena. Teseo logró raptar a Helena y la llevó con su madre, Etra, para que esta la custodiara hasta que la joven alcanzase la mayoría de edad. Luego bajaron al infierno para tomar a Perséfone. Tal pretensión no fue obviamente del agrado de Hades, su esposo, de tal modo que castigó a los dos osados héroes ofreciéndoles sentarse en el trono de Lete, donde quedaron rodeados por serpientes y adheridos al asiento. Cuando en su visita al Hades para capturar a Cerbero Heracles quiso liberarlos, solo obtuvo la gracia de salvar a Teseo. El héroe tuvo que hacer un gran esfuerzo y, aunque logró despegar a Teseo de su silla, este dejó allí parte de su cuerpo. Pirítoo quedó pegado a su asiento por toda la eternidad por haber pretendido desposar a una diosa.

Heracles

La primera fuente que hace referencia a la *katábasis* de Heracles podría ser el poema *Egimio*, de Cércope de Mileto.

Como ya mencionamos con anterioridad, la captura de Cerbero fue el último de los trabajos de Heracles. Apolodoro cuenta que para llevar a cabo la empresa que le encomienda Euristeo, Heracles hubo de presentarse ante Eumolpo para ser iniciado en los misterios de Eleusis. Como era extranjero, hubo de ser adoptado primero por Pilio y después purificado por Eumolpo por haber matado a los centauros. Una vez hubo cumplido este trámite, descendió a los infiernos por Ténaro, en Laconia. En su descenso encontró a Meleagro, quien le aconsejó desposar a su hermana Deyanira. También a Medusa. Rescató a Ascálafo, sepultado bajo una enorme piedra, y a Teseo. Se enfrentó a Menetes, el pastor de las vacas de Hades, y las sacrificó. Finalmente, pidió el perro a Plutón, quien le concedió llevárselo con la condición de que lograra dominarlo sin hacer uso de sus armas, lo que logró conseguir. Luego ascendió por Trezén, y, habiendo mostrado su conquista a Euristeo, restituyó al Hades su guardián.

De acuerdo con la tragedia de Eurípides, *Alcestis*, Heracles también salva de la muerte a la hija del rey Pelias, aunque no resulta del todo evidente que para ello realizara realmente una *katábasis*. Alcestis era la esposa de Admeto, rey de Feres en Tesalia. Según la *Ilíada* (canto II, verso 766), el dios Apolo había servido durante un año como jornalero de Admeto cuidando de sus rebaños, un castigo que le impuso su padre Zeus por haber matado a los Cíclopes para vengar la muerte de Asclepio, al que Zeus había privado de la vida por haber resucitado a un difunto. Apolo protegió a Admeto en varias ocasiones. Le ayudó a ganar la mano de la princesa Alcestis, que tenía muchos pretendientes, y a cambiar su destino cuando fue condenado a morir de forma prematura por haber olvidado hacer los sacrificios a la diosa Artemis el día de su boda. Apolo engañó a las Moiras y estas aceptaron salvar a Admeto si otra persona moría en su lugar. Alcestis se ofreció por amor a su esposo. De camino a su trabajo con las yeguas de Diomedes, Heracles se detuvo en Feres. Al saber lo ocurrido, el héroe entró en la tumba de Alcestis y luchó contra Thánatos, que ya había comenzado a consagrar a la joven cortándole un mechón de sus cabellos. Heracles, con su fuerza, la arrancó de las garras de la muerte.

Orfeo

Orfeo, el poeta tracio, descendió a los infiernos para traer de regreso a la ninfa Eurídice. Al tratar el mito de Orfeo ya advertimos que su *katábasis* termina en tragedia, en tanto no logra hacer regresar a la bella ninfa. No obstante, sortear el río infernal, el peligro del can

Cerbero, el encontrarse frente a frente con las almas de los muertos y las deidades infernales, provee al cantor de saberes secretos vetados para el común de los mortales.

Una de las versiones más bellas de la *katábasis* de Orfeo para recobrar a Eurídice se encuadra en el epilio de Aristeo al final del canto cuarto de las *Geórgicas* (vv. 467-484).

Casiopea enseñando música a Orfeo, Auguste Alexandre Hirsch. Museo de Arte y Arqueología de Périgord. Fuente: Mossot / Wikimedia commons.

Ovidio también proporciona su versión de la historia de Orfeo y Eurídice. La joven esposa correteaba por entre la hierba, acompañada de las náyades, cuando fue mordida por una serpiente y murió. Orfeo, desconsolado, bajó al inframundo por la puerta de Ténaro por amor a su esposa. Atravesó con rapidez las regiones plagadas de espectros y llegó ante los terribles dioses subterráneos, a los que intentó persuadir. Hades y Perséfone, conmovidos, le concedieron el favor, pero, como sabemos, Perséfone le impuso la condición de no volver su mirada atrás (a la manera de los ritos de paso). Orfeo, presa de la duda, no pudo evitar volverse para ver a Eurídice y, por ello, la perdió

para siempre. El Amor, dios supremo en *Las Metamorfosis*, ayudó a Orfeo a derrotar a las potencias infernales, pero finalmente se tornó en su contra cuando volvió la vista atrás.

La *anábasis* o retorno al mundo de los vivos justifica el nacimiento posterior de una corriente religiosa que conocemos como orfismo. Los órficos formaron una secta que creía en una vida *post mortem*, con el conocimiento revelado por Orfeo sobre la muerte y la resurrección. Los órficos y otras sectas pusieron el acento en sus saberes místicos y soteriológicos. Muchas fuentes y relatos mitográficos están contaminados por estos relatos órficos, de los que los más importantes son las llamadas *Argonáuticas Órficas*, que relatan la expedición de Jasón de la que tomó parte Orfeo como sacerdote de la expedición (la dulzura de su canto pudo vencer el canto seductor de las sirenas, una variante del episodio de Homero sobre Ulises y las sirenas).

La figura de Orfeo se asoció muy pronto a la de Dioniso (tal la alusión de Eurípides en *Las Bacantes*). Los misterios órficos parecían mantener viva la antigua religión dionisíaca, si bien los rituales orgiásticos desparecen y quedan sublimados.

Odiseo (Ulises)

El descenso de Ulises es descrito en la Nékyia. En el canto XI se superpone la *nekyomanteia* o consulta oracular a los muertos, y una *katábasis* o descenso a los infiernos.

Durante la primera parte del canto, Ulises consulta el alma del adivino Tiresias para conocer el camino de regreso a Ítaca, pero en su consulta no realiza el descenso a los infiernos, sino que este se practica «a las puertas del Hades», en el lugar donde ha hecho el ritual para convocar a los muertos. Este incluye la abertura de una fosa, las libaciones tradicionales de leche y miel en primer lugar, de vino después y finalmente de agua, además del sacrificio de una oveja negra, cuya sangre atrae a las almas de los muertos y les obliga a decir la verdad.

Ulises tiene tres encuentros significativos durante la Nekyomanteia. En primer lugar se topa con el alma de Elpenor, uno de los compañeros de la expedición de Ulises, el más joven, que ha muerto en el palacio de Circe al despertar precipitadamente y caer de una terraza antes de su marcha. Suplica a Ulises que no le deje sin sepultura y sin llorar, un ejemplo de la importancia de los ritos funerarios en Grecia (vv. 72-7). Tras el encuentro con Elpenor viene Tiresias, quien bebe de la sangre y revela a Ulises el modo de llegar a Ítaca y vivir en paz. También les advierte que no han de tocar las vacas de Helios, pues eso les acarrearía un gran mal (vv. 108-09).

Ulises también encuentra el alma de Anticlea, su madre, quien al principio no le habla (vv. 206-08). Más tarde, cuando lo hace, recomienda a su hijo que no se quede en la morada de los muertos y que se dirija rápidamente a la luz (v. 223), un consejo que Ulises no sigue.

En la segunda parte del canto aparecen elementos de la *katábasis*. Aquí Ulises encuentra las almas de los héroes de Troya, Agamenón, Aquiles, Áyax y también otros difuntos ilustres, como Cástor y Pólux, conocidos como los Dióscuros, además de Heracles, Teseo, Pirítoo y muchas mujeres de elevado rango.

El encuentro con Aquiles es de vital importancia. Es el momento en que se contraponen la *Ilíada* y la *Odisea*, el canto a la gloria inmortal, representado por Aquiles, y el canto a la vida, representado por Ulises. Aquiles, quien se opone a ese ideal heroico, manifiesta en los versos 489-91 que

> «preferiría estar sobre la tierra y servir en casa de un hombre pobre, aunque no tuviera gran hacienda, a ser el soberano de todos los cadáveres, de los muertos».

La Nékyia también menciona a otros personajes que el mito relaciona con este viaje, como Cástor y Pólux, los Dióscuros, que moraban una parte del tiempo en el Hades, y Teseo y Pirítoo. Ellos mismos también protagonizaron su propia katábasis, como ya tuvimos ocasión de mencionar más arriba.

Presencia del mito griego en nuestras costumbres funerarias actuales: Ciripaso y el ciprés

El culto a los árboles es casi tan antiguo como la vida en sociedad.

Al ciprés se le atribuye naturaleza sagrada en muchas culturas a causa quizás de su peculiar forma alargada, similar a una punta de lanza que parece dirigirse hacia lo alto, y de su color, siempre verde.

La expansión por el Mediterráneo de este árbol y su culto datan de muy antiguo. Parece que llegó al sur de Europa a través de los fenicios, que lo introdujeron en Chipre. De ahí pasó a Creta y luego a Grecia, donde quedó vinculado al mundo subterráneo y al Hades, como se deduce de los escritos de Teofrasto (371-287 a. C.).

No se conocen con exactitud los antecedentes de esta tradición en el mundo griego. Homero no menciona directamente el ciprés dentro del contexto funerario, pero sí habla del derribo de bosques completos —obviamente no pueden excluirse los cipreses— con el objetivo de

llevar a cabo los rituales funerarios de personajes nobles o de héroes que habían muerto honorablemente en combate. Específicamente se refiere a ello cuando describe las honras fúnebres de Patroclo (canto XXIII, vv. 113-123), con la tala de encinas y su carga en mulos. No puede descartarse que la tala de árboles para su empleo en cierta clase de funerales épicos se deba a Homero, si bien asentada en ciertas costumbres reales. La tala de árboles con fines funerarios será desarrollada en el género épico latino con poetas como Ennio, que habla en sus *Annales* (VI, 109) de un episodio en el que se cortan árboles para once mil cadáveres.

El ciprés aparece mencionado en la lámina de oro de Hiponion (museo de Reggio Calabria), en torno al 400 a. C., que describe el Hades:

> «De Memoria (Mnemosyne) he aquí la obra. Cuando esté a punto de morir e ingresar en la bien construida morada de Hades, hay a la derecha una fuente y cerca de ella, enhiesto, un blanco ciprés. Allí, descendiendo, las almas de los muertos encuentran refrigerio. A esa fuente no te acerques en ningún caso. Más adelante encontrarás el agua fresca que mana del lago de Memoria, y delante están los guardianes que te preguntarán con corazón prudente qué es lo que estás buscando en las tinieblas del funesto Hades. Diles: "soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado, agonizo de sed y perezco, dadme presto de beber del agua fresca que mana del lago de Memoria", y apiadándose de ti por voluntad del rey de los Ctonios te darán de beber del lago de Memoria y finalmente podrás tomar la frecuentada y sagrada vía por la que avanzan los demás gloriosos *mystai* y *bákchoi*».

En la época romana el ciprés se consagra definitivamente a la cultura de la muerte y se asocia a dioses como Silvano, Plutón o Proserpina. Los romanos tenían como costumbre colocar ramas de ciprés en aquellas casas donde se había producido una defunción, una práctica que parece tener su antecedente en Atenas y que podía cumplir tanto una función higiénica como religiosa: por una parte, disimulaba el olor del cadáver, y por otra representaba simbólicamente la muerte. Las piras funerarias de los difuntos distinguidos se rodeaban también de ramas de ciprés, probablemente por el mismo motivo. En la literatura, el ciprés es mencionado expresamente por Virgilio en la *Eneida*, en particular en los funerales de Polidoro (*Eneida,* canto 3, vv. 62-68), en las exequias de Miseno (*Eneida,* canto 6, v. 216) y de Dido. En todos estos episodios el ciprés queda asociado a los sentimientos de pérdida y tristeza. Otros poetas como Lucano, Silio, Estacio y Valerio Flaco ahondan también en esa tradición, muy arraigada entre los romanos.

La explicación mítica del carácter funerario del ciprés la proporciona el Libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio. El poeta latino nos habla de un joven llamado Ciripaso, hijo de Télefo, que vivía en

Ceos y era amado por Apolo. Ciripaso sentía gran devoción por un hermoso ciervo domesticado que le acompañaba a menudo en el bosque. Se dio la circunstancia de que un día Apolo regaló a Ciripaso una jabalina. Fue un regalo de consecuencias fatales. En una ocasión en que caminaba por el bosque Ciripaso vio un animal entre los arbustos. Lanzó la jabalina con rapidez y derribó a la criatura. Al acercarse Ciripaso descubrió que había herido mortalmente al ciervo que tanto amaba. Este accidente le generó un gran pesar, tanto que se dirigió a Apolo y le suplicó. Ciripaso deseaba llorar para siempre la pérdida del amigo, de modo que el dios accedió ante tal petición y convirtió al muchacho en un árbol de ciprés. Desde ese momento se asoció dicho árbol con el luto que causa la pérdida de seres queridos y su presencia fue requisito en los rituales funerarios o como representación de la muerte.

La tradición del ciprés como árbol funerario pasa de Roma al cristianismo. Por ese motivo lo vemos con frecuencia en los cementerios o junto a las iglesias.

Justicia divina y justicia humana

Introducción.
el concepto de justicia en el mundo griego

La justicia es uno de los ideales de la cultura griega, el fundamento de una vida humana no exenta de dignidad. Desde los tiempos antiguos, lo que distingue al hombre culto del bárbaro es el respeto de la ley, garante de una convivencia pacífica.

La literatura refleja bien desde el principio la importancia de acatar la ley, expresión de un orden civilizado, reflejo a su vez del orden cósmico o ley divina —lo que se conoce como ley eterna—. Lo vemos en Homero, en diferentes episodios de la *Odisea*, cuando Ulises habla del acatamiento de las leyes de la hospitalidad (canto VI, sobre la llegada del héroe al país de los feacios y canto IX, cuando los itaquenses desembarcan en el país de los cíclopes, barbarie *versus* civilización); también en la descripción que hace en la *Ilíada* del escudo de Aquiles. El escudo refleja la ciudad en guerra y la ciudad en paz. En la ciudad en paz se representa, en el centro, un pleito. La imagen resulta muy elocuente: la vida del hombre civilizado se asienta sobre la capacidad de resolver los conflictos haciendo uso de la justicia.

Tornado. Zeus luchando contra el tifón, del *Jardín Botánico* de Erasmus Darwin. Grabado de William Blake. Museo Metropolitano de Arte.

En el orden cósmico, la justicia como diosa, representada por Temis, ocupaba un lugar preponderante. En el catálogo de dioses que elabora Hesíodo y que aparece al principio de su *Teogonía*, Zeus ocupa el primer lugar; después de él, su última esposa, Hera; luego sus hijos, Atenea, Apolo y Artemis; su hermano Poseidón y luego la diosa Temis, que fue segunda esposa de Zeus, después de Metis, la sabiduría. La diosa de la justicia se ubica antes que Afrodita, que representa el amor, y también antes que Hebe, imagen de la eterna juventud, y de fenómenos naturales como la noche. Es una muestra más que evidente de lo que significaba la justicia para los griegos.

El tema de la justicia como piedra angular del orden social aparece en el pensamiento de Sócrates y de Platón. En *La República*, Céfalo abre la reflexión sobre este complejo concepto cuando afirma, recogiendo el pensamiento de Simónides, que «la justicia consiste en decir la verdad y devolver a cada uno lo suyo», a lo que Sócrates replica diciendo que «no siempre es así, sino que según las circunstancias mentir y no devolver algo puede ser justo» —pone como ejemplo el del loco que pide sus armas—. Polemarco, Trasímaco, Glaucón y Adimanto continúan argumentando. El pensamiento de Sócrates se va exponiendo a lo largo de esos diálogos. Para Sócrates la justicia se identifica con la *areté,* que en este ámbito sería la capacidad de discernir el bien del mal. Actuar de forma injusta causa un daño interno al ser humano, de tal modo que el hombre justo no habría de hacer daño a los demás, ni siquiera a sus enemigos. Platón parte de estas ideas para elaborar su propia filosofía sobre la justicia. Esta concepción no puede desligarse del momento histórico en que vive. Durante los siglos V y IV a. C. suceden grandes cambios políticos y se produce una fuerte crisis de los valores religiosos y éticos Tras la guerra del Peloponeso cesa la hegemonía espartana. Atenas y Tebas pasan a ser las ciudades más importantes de Grecia. Se instaura la democracia, una democracia que sin embargo condena a muerte a Sócrates por el delito de impiedad. En materia de justicia se trata de dilucidar si la ley se apoya en el orden natural o en las convenciones. Platón intenta dar respuesta a esta importante cuestión. En *La República* considera que la justicia en sí es el fundamento del orden social y que hay valores y virtudes que se sitúan más allá de lo convencional —en ese sentido podríamos decir que ley y justicia no quedan superpuestas y que, en tanto convención, la ley podría desligarse del principio de justicia (baste recordar las Leyes de Núremberg de 1935, sancionadas unánimemente por el Reichstag)—. Para Platón la justicia es en general la virtud del orden. Consiste, en esencia, en poner cada cosa en su lugar. Sería la armonía entre las tres almas (alma racional, irascible y concupiscible) y, desde una perspectiva social, entre las tres clases sociales (gobernantes, guerreros y artesanos). La justicia en sociedad sería poner a cada hombre en el lugar que le corresponde según su saber —la pertenencia a una clase social no viene determinada por nacimiento, sino por la naturaleza del alma—. Para Platón el orden justo en una República ideal sería por tanto aquel en que se reconoce al otro como hombre siendo la ley ideal aquella que se superpone a la justicia.

Aristóteles también es heredero de su tiempo y del contexto político y social en que vive. En el año 338 a. C. tebanos y atenienses son derrotados por los macedonios en la batalla de Queronea. El mundo queda bajo el dominio de Filipo II y, después, del de su hijo Alejandro,

de quien Aristóteles será preceptor. Frente al idealismo de Platón, Aristóteles es realista. De la justicia trata en sus obras sobre ética, *Ética a Eudemo*, Ética a Nicómaco y *Gran Ética*, y política. Aristóteles considera que la justicia es la virtud más necesaria para la conservación del orden social. Sería la dimensión ética de la política. Para Aristóteles justicia y legalidad se superponen. Las leyes no son meras convenciones, sino que expresan las virtudes de la ciudadanía. Por eso para Aristóteles lo justo sería actuar con arreglo a la ley. La justicia real sería el resultado de la convivencia amistosa entre los ciudadanos.

Actuar con injusticia o con contravención de la ley puede implicar, por tanto, la alteración del orden social. El restablecimiento de ese orden corresponde a los tribunales de justicia, garantes de la paz.

El sistema judicial griego no era homogéneo en la antigua Grecia, sino que variaba de una polis a otra. No existía una compilación sistemática de las leyes —salvo el código cretense de Gortina—. En Atenas el Consejo del Areópago, dependiente del rey, decidía los asuntos criminales y religiosos e interpretaba y aplicaba las leyes. Estaba compuesto de *eupátridas* o aristócratas. Durante el siglo VII a. C. Solón, uno de los tres arcontes que gobernaban Atenas, introduce una serie de reformas que implican una mayor democratización del sistema judicial, de modo que cualquiera que lo deseaba era libre de entablar un proceso mediante la presentación de una querella. Los miembros del Areópago se seleccionan en este período entre los arcontes o magistrados (gobernantes), que ya no eran aristócratas, pero sí figuras prominentes. En el siglo V a. C., durante el período clásico, el Areópago es despojado de parte de sus atribuciones y únicamente decide sobre asuntos religiosos y penales, como homicidios, envenenamientos o heridas hechas con intención de provocar la muerte. El enjuiciamiento de los delitos de sangre funcionaba de acuerdo con un sistema ritual muy arcaico, en el que se sacrificaban animales. Las penas del Areópago eran muy duras (muerte, confiscación o destierro).

Los asuntos civiles se decidían por parte de un Tribunal popular. Todos los años se seleccionaban jueces que formaban parte del mismo entre ciudadanos libres atenienses mayores de treinta años. Los jurados solían ser unos doscientos. Desde la época de Pericles se indemniza a los jurados con el pago de dos óbolos diarios —desde el año 425 a. C. tres—, lo que permite el acceso a los tribunales de ciudadanos de origen humilde. Los jurados eran legos en derecho, de tal manera que lo que dirimía sobre todo era la capacidad de argumentación de las partes. Actuaban por sí mismas, salvo que se tratara de metecos (extranjeros), mujeres, incapaces o esclavos. No existían abogados pero sí logógrafos, gentes que escribían los discursos

de demandantes y demandados.

Si la controversia tenía naturaleza comercial, era competente el *diaithetes,* una especie de tribunal arbitral compuesto por ciudadanos de más de sesenta años.

Ir a juicio en Atenas se convirtió desde el siglo IV a. C. en todo un espectáculo, tan interesante o más que el teatro. Aristófanes, en su comedia *Las avispas*, satiriza el sistema de tribunales en Atenas, que en esa época suponía, con el pago de tres óbolos, el medio de subsistencia de ciudadanos atenienses pobres y ancianos.

El orden cosmogónico resultará por tanto inspirador del orden social. La ley no aparece separada del orden natural, sino que en realidad lo que hace es legitimarlo.

Zeus como dios de justicia

Zeus, padre de los dioses, era el modelo divino del juez humano. Representaba el poder supremo sobre el cielo y la tierra. A él quedaban sujetos dioses y hombres con independencia de su condición. Nadie podía contravenir su voluntad. Él mismo lo expresa así en la *Ilíada* (canto VIII, vv. 5-28), cuando interrumpe el combate y los griegos retroceden:

> «¡Oídme todos, dioses y diosas, para que os manifieste lo que en el pecho mi corazón me dicta! Ninguno de vosotros, sea varón o hembra, se atreva a transgredir mi mandato, antes bien, asentid todos, a fin de que cuanto antes lleve al cabo lo que me propongo. El dios que intente separarse de los demás y socorrer a los teucros o a los dánaos, como yo le vea, volverá afrentosamente golpeado al Olimpo; o cogiéndole, lo arrojaré al tenebroso Tártaro, muy lejos en lo más profundo del báratro debajo de la tierra —sus puertas son de hierro y el umbral, de bronce, y su profundidad desde el Hades como del cielo a la tierra— y conocerá en seguida cuánto aventaja mi poder al de las demás deidades. Y si queréis, haced esta prueba, oh dioses, para que os convenzáis. Suspended del cielo áurea cadena, asíos todos, dioses y diosas, de la misma, y no os será posible arrastrar del cielo a la tierra a Zeus, árbitro supremo, por mucho que os fatiguéis, mas si yo me resolviese a tirar de aquella os levantaría con la tierra y el mar, ataría un cabo de la cadena en la cumbre del Olimpo, y todo quedaría en el aire. Tan superior soy a los dioses y a los hombres».

Zeus, por tanto, era un dios de *diké,* de justicia. Zeus premia a los hombres rectos y castiga a todos aquellos que actúan con injusticia y maldad, como expresa Hesíodo en su obra *Trabajos y Días*.

> «Los que hacen una justicia recta a los extranjeros, como a sus

> conciudadanos, y no se salen de lo que es justo, contribuyen a que prosperen las ciudades y los pueblos. La paz, mantenedora de hombres jóvenes, está sobre la tierra, y Zeus que mira a lo lejos, no les envía jamás la guerra lamentable. Jamás el hambre ni la injuria ponen a prueba a los hombres justos, que gozan de sus riquezas en los festines. La tierra les da alimento abundante; en las montañas, la encina tiene bellotas en su copa y panales en la mitad de su altura. Sus ovejas están cargadas de lana y sus mujeres paren hijos semejantes a sus padres. Abundan perpetuamente en bienes y no tienen que navegar en naves, porque la tierra fecunda les prodiga sus frutos. Pero a los que se entregan a la injuria, a la busca del mal y a las malas acciones, Zeus que mira a lo lejos, el Cronida, les prepara un castigo; y con frecuencia es castigada toda una ciudad a causa del crimen de un solo hombre que ha meditado la iniquidad y que ha obrado mal. El Cronión, desde lo alto del Urano, envía una gran calamidad: el hambre y la peste a la vez, y perecen los pueblos. Las mujeres no paren ya, y decrecen las familias por voluntad de Zeus Olímpico; o bien les destruye el Cronión su gran ejército, o sus murallas, o hunde sus naves en el mar» (Hesíodo, *Trabajos y Días*, Libro I).

En su *Teogonía*, el autor exalta ese carácter de Zeus como garante de la justicia divina y humana y narra cómo se produce el paso del caos al orden. El orden llega cuando Zeus se impone victorioso sobre el titán Crono, su padre. Crono, soberano absoluto, devoró uno tras otro los hijos que tuvo con Rea, pues de acuerdo con la profecía uno de ellos terminaría derrocándole. Cuando Rea dio a luz a Zeus, el tercero de sus hijos varones, pidió ayuda a sus padres, Urano y Gea, que le dijeron cómo salvarle.

Rea acudió a Creta, donde tuvo a su hijo, al que Gea ocultó sobre el monte Argeo, en la espesura de la selva. Luego Gea ofreció a su esposo una roca envuelta en pañales en lugar del niño. Crono no se percató del engaño y la tragó, de modo que su hijo pudo sobrevivir.

Durante su infancia Zeus vivió en el anonimato. Una vez llegó a la edad adulta, se enfrentó a su padre Crono y lo derrotó. Después de vencerle, le dio un vomitivo. Crono expulsó en primer lugar la piedra que había tomado en lugar de Zeus. Luego expulsó a los hijos a los que había devorado, Hades, Poseidón, Hestia, Hera y Deméter.

Zeus liberó a los Cíclopes y estos le correspondieron dándole el trueno, el rayo y el relámpago, que hasta ese momento había escondido la gran Gea en su seno. Desde entonces, Zeus manda en los hombres y en los dioses. Se le conoce como un dios justo, restaurador del orden frente al caos, aunque también puede ser despiadado.

Una de las muestras de la dura justicia de Zeus fue el castigo que le infligió al titán Prometeo. De acuerdo con Hesíodo, Prometeo intentó engañar a Zeus por primera vez al recubrir con grasa los huesos blancos de un gran buey que había sacrificado y que había guardado en una parte del vientre del animal, en tanto que en la otra había acumulado las vísceras. Cuando Zeus hubo de elegir qué alimento tomarían los dioses eligió la capa de grasa. Naturalmente el dios

montó en cólera al comprobar que debajo solo había huesos y, como castigo, privó a los hombres del fuego. Prometeo subió al monte Olimpo y consiguió robar una chispa del carro de Helios. Luego lo entregó a los hombres. Zeus castigó a estos de nuevo y encargó a Hefesto que moldeara una mujer, Pandora, portadora de una caja que trajo los males y la desgracia para la humanidad. A Prometeo lo encadenó y condenó a que su hígado fuera devorado una y otra vez por un águila terrible, hija de Tifón, hasta que finalmente lo liberó Heracles, una hazaña que Zeus consintió porque contribuía a la gloria de su hijo.

En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en el episodio de Fineo, Zeus aparece de nuevo como dios de justicia. Fineo, rey de Tracia y adivino, sufre penosas desgracias por haber revelado a los hombres la voluntad de Zeus (*Argonáuticas*, II, vv. 181-182). Zeus le privó de la vista y le envió también a las Harpías, que «a picotazos sin cesar le arrebataban el alimento de la boca y de las manos» y «derramaban encima un olor nauseabundo», pero permite su liberación por los hijos de Bóreas —Zetes y Calais—, a los que además infunde vigor (*Argonáuticas,* canto I, vv. 211 a 213 y canto II, vv. 178 a 294).

A pesar de su superioridad sobre hombres y dioses Zeus no podía (o no debía) alterar el destino fijado por las Moiras, de ahí que, como veremos después, no salvara a su hijo Sarpedón cuando se enfrentó a Patroclo (*Ilíada*, canto XVI, vv. 477-481); todo lo que hace es ordenar al Sueño y a la Muerte, Hypnos y Thánatos, el traslado del cadáver de Sarpedón a Licia para que sea debidamente honrado (vv. 440-457).

En la edad adulta Zeus tuvo varias esposas. La primera de ellas fue Metis, la sabiduría; la segunda, Temis, una titánide que representaba la justicia.

Temis era hija de Urano y Gea. La boda entre Zeus y Temis es descrita por Píndaro. Según el poeta, fueron las Moiras quienes trajeron a Temis, la del buen consejo, tras unas yeguas de brillo dorado, por el camino que lleva al Olimpo, para que fuera la esposa primera y primordial del salvador Zeus.

El matrimonio entre Zeus y Temis se produce inmediatamente después del matrimonio con Metis. Del matrimonio entre Temis y Zeus nacieron las Horas. Así lo recoge Hesíodo:

> «En segundo lugar [Zeus] se llevó a la brillante Temis que parió a las Horas, Eunomía, Diké y la floreciente Eirene, las cuales protegen las cosechas de los hombres mortales, y a las Moiras, a quienes el prudente Zeus otorgó la mayor distinción, a Cloto, Láquesis y Átropos, que conceden a los hombres mortales el ser felices y desgraciados» (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 901-906.).

Esquilo ofrece una versión aislada que hace a Prometeo hijo de Metis, pero en los mitógrafos posteriores predomina la genealogía de

Hesíodo.

Temis estuvo asociada al oráculo de Delfos con anterioridad a Apolo. Diodoro Sículo (V, 67, 415) cuenta que Temis introdujo la adivinación, los sacrificios y todas las normas relativas al culto de los dioses. La diosa instruyó a los hombres en la obediencia a las leyes y en la paz. Por esa razón, las actividades adivinatorias y jurídicas se designan con el nombre de la diosa.

Temis representaría el conjunto de normas que rigen el orden de la familia, *génos*, cuyo origen es divino. Se trataría de una ley de transmisión oral. Desde una perspectiva mitológica, Zeus se vincula a Temis para adquirir su autoridad, su saber jurídico, y para mantener el *génos* de los dioses, la cohesión y el orden dentro del grupo.

Diké, hija de Temis, sería una versión virginal de su madre, pero a diferencia de ella, regularía las relaciones entre las familias de la tribu. La *diké* también se relaciona con la tradición oral. Las normas que regulan las relaciones entre las familias no están escritas.

De acuerdo con Hesíodo, Diké ocupaba un lugar privilegiado en el Olimpo, junto al trono de su padre, Zeus.

Diké observaba los actos de los hombres y, cuando un rey, representante de los dioses en la tierra, la dañaba con una sentencia injusta, se lamentaba por ello.

Así lo narra Hesíodo en *Trabajos y días*:

> «Existe una virgen, Diké, hija de Zeus, majestuosa y respetable para los dioses que habitan el Olimpo; cuando alguien, despreciándola con torcidas sentencias, la daña, al punto sentada junto a Zeus, padre Crónida, canta la manera de pensar de hombres injustos para que el pueblo pague las locuras de los reyes, quienes maquinando cosas terribles desvían el veredicto hablando de manera tortuosa. Vigilando esto, reyes, enderezad los veredictos, devoradores de regalos, olvidad las sentencias tortuosas en su totalidad» (Hesíodo, *Trabajos y días*, 256-265).

Diké estaba asociada a la fecundidad, al igual que el resto de Las Horas. Las tres hermanas permanecerán siempre solteras porque son indispensables para Zeus.

La *diké* se ha identificado también con la justa medida, la ponderación, lo contrario de la *hybris* o desmesura.

Si una injusticia implicaba la transgresión de la ley divina, los dioses podían enviar un castigo que afectaba a toda la comunidad. Un ejemplo lo tenemos en la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*. Los crímenes de Layo, impunes, justifican que los dioses envíen una plaga a la ciudad. Cuando el crimen se castiga, el mal cesa. Ese castigo o venganza era el modo de restaurar el orden cósmico, de buscar el equilibrio. Al expiar la culpa se borraba una especie de mancha o impureza que aplacaba la furia de las Erinias, a las que podría

considerarse ayudantes de Diké.

Las Erinias

En la mitología griega, las Erinias son las diosas de la venganza y del castigo. Según la *Teogonía* de Hesíodo nacieron de las gotas de sangre que recibió Gea, la tierra, tras la castración de Urano, el cielo —los Gigantes y las ninfas Melias nacen del mismo modo—. Alecto, la implacable, castiga los delitos morales; Megera, la celosa, castiga los delitos de infidelidad y Tisífone, los delitos de sangre.

Las tres son diosas terribles, de espíritu vengativo. Su ira se despierta cuando se subvierte el orden natural, especialmente cuando se trata de delitos que suceden dentro de la propia familia. Como diosas vengadoras de los delitos familiares aparecen por ejemplo en la *Ilíada*, canto IX, cuando Altea lleva a su hijo Meleagro a la muerte porque ha dado muerte a su tío (v. 566 y ss.), o cuando el anciano jinete Fénix habla de la venganza de su padre contra él por yacer con su concubina y haberle deshonrado (v. 454). En la *Odisea*, Telémaco no puede obligar a su madre a contraer matrimonio con alguno de los pretendientes porque si lo hiciera, Penélope, al salir de la casa como esposa de otro, convocaría a las «espantosas Erinias» (canto II, v. 135). Edipo sufre también el castigo de las Erinias de la madre, a cuyo esposo ha matado ignorando el lazo de parentesco. Los matricidas no tendrán paz ni descanso en ningún lugar, ni siquiera en el infierno, como sucede con Orestes en la tragedia de Esquilo (*Euménides,* vv. 267 y ss.) —en el Hades no solo se castigan los pecados contra la divinidad sino también los crímenes contra los padres.

El poder de las Erinias se extiende también a los dioses. En el canto XV de la *Ilíada* Poseidón se percata de que desobedecer una orden de Zeus puede suponer que las Erinias se vuelvan en su contra, por lo que ha de acatarla (v. 204). Ellas también hacen callar al caballo de Aquiles, Janto, al que Hera había otorgado voz humana por criticar a los dioses y vaticinar la muerte de su amo (canto XIX, v. 418).

Las Erinias operan también cuando se produce un abuso de poder, como cuando Ulises, disfrazado de mendigo, es maltratado (*Odisea,* canto XVII, v. 475).

La literatura, y en especial el *Orestes* de Esquilo, influye sobre la iconografía de las Erinias. Las primeras imágenes de las tres diosas se encuentran en vasos áticos. Muchos corresponden a mediados o finales del siglo V a. C., es decir, cuando ya se ha estrenado la tragedia de Esquilo. Aunque el autor las relaciona con las Gorgonas y las Harpías, lo cierto es que las Erinias aparecen representadas como figuras

femeninas de aspecto normal. Sus atributos suelen ser la lanza, la espada y una o más antorchas, lo que las relaciona con el mundo de la oscuridad. A veces se les añaden grandes alas desplegadas. Es muy habitual que aparezcan con serpientes en las manos o enroscadas en los brazos o en los cabellos. Muchos vasos áticos representan escenas de la tragedia de Orestes. En otras ocasiones las Erinias aparecen representadas en el Hades junto a las divinidades infernales presenciando los castigos de algunos condenados ilustres, como Ixión, Teseo o Pirítoo.

El mito de las Erinias se rastrea en el arte posterior, a veces separado de la tragedia de Orestes. Las tres diosas se representan en algunas ilustraciones de Botticcelli para la Divina Comedia. Mucho más tarde, ya a finales del XVIII, inspiran la obra de John Dowmann, *El fantasma de Clitemnestra despertando a las Furias* (1781); también la ilustración de John Flaxmann del mismo nombre (1793-4). Adolphe William Bouguereau representó el momento en que Orestes enloquece tras haber asesinado a su madre (*Orestes perseguido por las Furias*, 1862). Otros artistas como Carl Ralh (1865), Gustav Moreau (1891) o Franz von Stuck y John Singer Sangert (1921) también pintaron el motivo de Orestes perseguido por las Erinias. A principios del siglo XX el mito de las Erinias influye en el cuadro *Jurisprudencia*, de Gustav Klimt, del que solo se conserva copia, y quizás también en el Friso de Beethoven, si bien las tres mujeres representadas suelen en este caso identificarse con las Gorgonas.

La venganza como justicia: el mito de Orestes

El mito de Orestes, reflejado literariamente en la *Ilíada*, en la *Odisea*, y en las tragedias de Esquilo (*Orestea*), Sófocles (*Electra*) y Eurípides (*Orestes*), refleja mejor que otros el papel que desempeña la *diké* en la polis. La justicia es patrimonio común de todos los hombres. Si algo la caracteriza es que permite excluir la primacía del más fuerte sobre el más débil, tal y como sucede en la naturaleza. La función de la justicia sería entonces la de enjuiciar el comportamiento humano con arreglo a determinados patrones, la ley.

El mito de Orestes confronta la venganza personal, la venganza de sangre, con la justicia, símbolo de lo civilizado. Empujado por su hermana Electra, Orestes, hijo de Agamenón, rey de Micenas y héroe de Troya, asesina a su madre, Clitemnestra. Orestes pretende vengar con su crimen el asesinato de su padre, al que ha dado muerte Egisto, amante y esposo de su madre. Tras el matricidio, Orestes huye. Después de un tiempo de vagar sin rumbo, el joven termina

sometiéndose a la justicia del Areópago para expiar su crimen. El Areópago le absuelve, ya que la diosa Atenea intercede por él.

El fallo absolutorio del Tribunal del Areópago se fundamenta en la responsabilidad de Clitemnestra sobre la muerte de Agamenón, lo que exculpa a Orestes. La propia Clitemnestra, sin embargo, hubiera podido quedar absuelta si se comprende cuál fue exactamente su papel en el crimen y también sus motivos. Ella, como su propio hijo, no es sino una pieza necesaria para que se cumpla el destino.

Clitemnestra fue una mujer muy peculiar, heredera de una dinastía de mujeres bellas y fuertes. No hay representaciones en la cerámica ática sobre su nacimiento, que se recoge profusamente en las fuentes. De acuerdo con Apolodoro (*Epítome* II, 15-16), era hija biológica de Tindáreo y de su esposa Leda, reyes de Esparta y, por tanto, hermana de madre de Helena de Esparta y de los Dióscuros, Cástor y Pólux —recordemos que todos los hermanos nacieron en un parto múltiple y que Helena y Polux eran hijos de Zeus, no de Tindáreo—. Muy joven fue entregada como esposa a Tántalo, rey de Pisa, al que algunas versiones consideran hijo de Tiestes (v. Apolodoro). Con él tuvo un hijo, hasta que Agamenón asesinó a ambos y la desposó. De esa unión nacieron Orestes, Crisótemis, Electra e Ifigenia.

Tindáreo proveyó al nuevo esposo de su hija, Agamenón, y a su hermano Menelao de un ejército para que pudieran recuperar el trono de Micenas, donde Agamenón reinó después de haber desplazado a su primo Egisto, también hijo de Tiestes, que reinaba allí con su padre después de haber matado a su tío Atreo, padre de Agamenón y Menelao.

Cuando Agamenón parte a la guerra de Troya después de haber sacrificado a su hija Ifigenia para que pudiera zarpar la flota, tal y como había sugerido el oráculo de Delfos, Clitemnestra cae bajo el poder de seducción de Egisto, que no va a Troya.

Egisto, el héroe caído, es como vemos una pieza fundamental para comprender bien el mito de Orestes. Agamenón y Egisto son dos figuras enfrentadas por el gobierno del trono de Micenas, pero también por tradición familiar. Ambos pertenecen a la saga de los Pelópidas, una dinastía marcada por la ambición sin límites, con dos ramas que luchan por el poder: la de Atreo, padre de Agamenón, y la de Tiestes, padre de Egisto. Tiestes y Atreo eran hermanos gemelos, hijos de Pélope y de Hipodamía, reyes de Olimpia. Ambos habían sido desterrados por su padre tras el asesinato de Crísipo, su medio hermano, crimen que habían perpetrado por influjo de la madre, Hipodamía, que deseaba que sus hijos pudieran acceder al trono. El rey de Micenas, Estémelo, acogió a los gemelos. Tras su muerte, un oráculo estableció que le sucedieran los hijos de Pélope. Tiestes propuso que reinara aquel que tuviese un cordero de oro, símbolo

real. Atreo accedió, puesto que tenía un vellocino en sus rebaños. Ignoraba que Tiestes era amante de su esposa, Aérope, y que la había persuadido para que le entregase a él el cordero que Atreo le había confiado. Tiestes se hizo con el trono pero Zeus, siempre justo, decidió ayudar a Atreo y le mandó a través de un sueño en el que se le apareció Hermes un mensaje que contenía varios consejos para hacerse con el gobierno de Micenas. Atreo los siguió y propuso a Tiestes una prueba: si al día siguiente el sol se ponía por oriente el rey sería él. Tiestes aceptó, pero el sol cambió de rumbo, por lo que Atreo se coronó rey y expulsó de Micenas a su hermano, que se exilió en Sición. Afrentado por el adulterio del hermano con su esposa y por la doble traición de esta, arrojó a Aérope al mar e hizo después que Tiestes volviera del exilio con el pretexto de ofrecerle un banquete. Tiestes tenía tres hijos, fruto de su unión con una náyade. Atreo mató a sus sobrinos y los ofreció al hermano como alimento. Cuando descubrió el crimen Tiestes, horrorizado, maldijo a su hermano y comenzó a tramar su venganza. Un oráculo le dijo que el hijo que engendrase con su propia hija, Pelopia, le vengaría, de modo que una noche la forzó. Ella, sin embargo, logró arrebatar a su agresor la espada, aunque solo Tiestes supo la verdad. Fruto de aquel incesto nació Egisto, al que Pelopia abandonó en el campo, donde lo crio una cabra.

En Higino (*Fábulas*, 88, 3-4) se cuenta que más tarde Atreo casó con Pelopia ignorando que era sobrina suya. Tras la boda Atreo comprendió que la joven no era virgen. Esta le habló de su violación y de cómo había tenido un hijo al que había abandonado. Atreo hizo buscar al hijo de Pelopia, que se crio en la corte junto a Agamenón y Menelao, hijos de Atreo. Cuando Egisto se hizo mayor, Atreo lo mandó en busca de Tiestes. Lo encontró en Delfos y lo llevó hasta Micenas, donde Atreo le ordenó que le diera muerte. Tiestes reconoció a su hijo por la espada con la que pensaba matarle y así se lo dijo. Al saber la verdad, Pelopia se dio muerte con esa misma espada y Egisto, en lugar de matar a su padre, se volvió contra su propio tío, cumpliendo así el oráculo. Tiestes se proclamó rey de Micenas y los hijos de Atreo, Agamenón y Menelao, tuvieron que huir a Esparta, el lugar donde comienza la historia entre Agamenón y Clitemnestra.

El estudio del linaje y de la historia de Clitemnestra nos hace posible comprender mejor su psicología. No quiso a Agamenón, fue un marido impuesto, el asesino de su primer esposo, la persona que además sacrifica a su primogénita, Ifigenia, para que pueda partir la flota aquea. Desde la perspectiva que dan los siglos, que han variado la consideración de la mujer y su papel en la sociedad, quizás la misma Clitemnestra hubiera tenido razones excusantes del crimen que se le imputa si hubiera comparecido ante el Tribunal del Areópago

antes de que Orestes ejecutara su venganza, una especie de ojo por ojo sin eximentes.

La ejecución material del crimen de Agamenón no resulta imputable a Clitemnestra según la *Odisea.* Las referencias al héroe de Troya contenidas en los cantos I, III, IV y XIII la hacen más bien cómplice de la trampa que Egisto le tiende, tal y como se especifica en el canto III. Aquí se habla también, a través del relato de Nestor, de la feroz resistencia de Clitemnestra al asedio de Egisto, y de cómo este es el que ha urdido y llevado a cabo la muerte de Agamenón. En el canto IV se explica cómo Egisto paga a un vigía para que le avise de la llegada del rey de Micenas y es quien le atraviesa con su espada en su propia casa, a la que invita a Agamenón, quien ha desembarcado en la Argolia arrastrado por los vientos. Egisto da muerte a los hombres de Agamenón, aunque en la refriega también caen los suyos. Clitemnestra, la esposa legítima, asesina a Casandra, hija de Príamo, que ha sido entregada como concubina a Agamenón (canto XI).

El desplazamiento de la ejecución del crimen de Agamenón desde Egisto a Clitemnestra se debe seguramente a Estesícoro. Es posible que Esquilo beba de esta fuente para convertir a la reina en asesina despiadada. En *Agamenón,* la primera obra de la *Orestea*, Esquilo presenta a una Clitemnestra profundamente resentida por el sacrificio de su hija Ifigenia, razón por la que se entrega al peor enemigo de Agamenón, Egisto, y planea su venganza contra el esposo. Este espíritu vengador conecta con la maldición de Tiestes a causa del banquete que le sirve Atreo con los restos de sus propios hijos, tal y como revela la profecía de Calcante, que cita el coro. Así, cuando Agamenón regresa indemne y victorioso de la guerra de Troya, Clitemnestra, presa del rencor, lleva a cabo su plan. Finge alegrarse de la llegada del esposo y extiende a sus pies telas muy ricas. Le persuade para que camine sobre ellas, como si fuera un dios, con lo que Agamenón incurre en *hybris.* Poco después se cumple el vaticinio que pesaba sobre el rey por pertenecer a la casa de Atreo. Mientras toma un baño, su esposa lo asesina con la complicidad de su amante, Egisto. Luego mata a Casandra, la concubina del esposo. Egisto también expresa sus motivos para ejecutar su venganza contra Agamenón: es hijo de Tiestes.

Egisto descubriendo el cuerpo de Clitemnestra por V. Green, 1786. Izquierda, Electra; a la derecha, Orestes con otras dos personas, una de ellas Pílades. Fuente: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Orestes es el último eslabón de esta cadena de crímenes. Él también lleva a cabo su venganza de sangre contra Clitemnestra y Egisto, los asesinos de su padre, y lo hace obedeciendo la orden de Apolo. Al someterse a juicio en *Euménides* se representa el fin del ciclo de la justicia primaria, reflejo de la justicia divina, y el comienzo de la justicia de los hombres. Hay que comprender que Esquilo escribe la *Orestea* en el siglo V a. C., una época en la que hay una profunda crisis religiosa. La concepción arcaica de la justicia, basada en el temor a la divinidad y en la sed de venganza de las Erinias, ha de ser revisada.

Eurípides abunda en esta línea en *Orestes,* obra que se representó en el 408 a. C., en el quincuagésimo aniversario de la *Orestea*. Eurípides en cierto modo reelabora la tragedia de Esquilo. Parte del juicio que pone fin a Euménides hasta llegar al incendio que destruye el palacio, trazando un movimiento inverso.

El Orestes de Eurípides es un joven asolado por la culpa. Tras perpetrar su crimen siguiendo el consejo del oráculo de Delfos, permanece en cama seis días, atormentado por las Erinias. No come ni bebe, sumido como está en el llanto. Cuando es capaz de levantarse, sufre alucinaciones. La conciencia del espantoso crimen que ha cometido desata en él la locura.

La tragedia de Eurípides gira en torno a si el crimen de Orestes es o no justo. Su familia adopta posiciones dispares. Electra, evidentemente, defiende a su hermano.

Tindáreo, el abuelo, actúa con dureza. Pretende intervenir ante la Asamblea de los argivos para favorecer la condena a muerte de sus nietos. Insta a Menelao a que no ayude a sus sobrinos. Este, acosado por las deudas de gratitud hacia Agamenón, promete hablar en favor de Orestes y Electra, pero cuando Orestes comparece ante la Asamblea apoyado en Pílades, su mejor amigo, Menelao no le defiende. Ambos hermanos resultan condenados a muerte por lapidación.

Pílades propone asesinar a Helena para vengarse de Menelao. Orestes y Electra están de acuerdo. La joven aconseja tomar como rehén a su prima Hermíone, hija de los reyes de Esparta. Con ello pretende aplacar a Menelao por el crimen que piensan perpetrar sobre Helena. Finalmente Helena no resulta muerta. Es la intervención de Apolo como *deus ex machina* lo que otorga a la tragedia un final feliz en el que Helena aparece elevada a la categoría de diosa y Orestes queda obligado a someterse al juicio de Areópago, donde resultará absuelto. Más tarde desposará a Hermíone y reinará en Argos.

En la tragedia de Eurípides llama la atención la posición de Tindáreo. El rey censura a su nieto por el asesinato de su hija Clitemnestra y le niega su ayuda, pero lamenta también la costumbre griega de vengar un crimen con otro. Este pensamiento es el que permite pasar de una justicia basada en la ley del talión, en el ojo por ojo y diente por diente, a una justicia humana, la justicia de la polis.

No obstante, la justicia humana también tiene limitaciones, como sucede en el caso de Antígona.

Justicia divina frente a justicia humana: la tragedia de Antígona

El mito de Antígona, heroína perteneciente a la estirpe de Layo, es uno de los más fascinantes que nos ha legado la cultura griega. No lo es solo por el carácter heroico de Antígona, capaz de subvertir el orden político al enfrentarse a su tío Creonte; también porque expresa las limitaciones de la justicia hecha por los hombres y la existencia de una serie de principios éticos que son consustanciales al ser humano. Transgredir unos y otros tiene consecuencias fatales, pero el mito nos enseña que, si se ha de elegir, habremos de optar por la ley natural, reflejo de la divina y recordatorio a la vez de nuestra propia condición humana. La compasión y la piedad son rasgos consustanciales al hombre civilizado.

La tragedia de Antígona fue recogida por primera vez en la obra

homónima de Sófocles, que completó la historia con *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. La Antígona sofoclea fue estrenada en Atenas en el año 442 a. C. y tuvo tal éxito que se representó treinta y dos veces seguidas. Los atenienses expresaron su reconocimiento al autor ofreciéndole el gobierno de la isla de Samos. El mito fue recogido después de Sófocles por Eurípides, cuya obra se conserva con carácter muy fragmentario, y por autores latinos de la talla de Séneca, Estacio o Higinio. Desde entonces el mito ha sido recreado en más de doscientas cincuenta ocasiones. Es destacable la selección que hace George Steiner en *Antigones* (1984), a pesar de no ser exhaustiva. Para aproximarse al mito y comprender su relevancia y su actualidad no podemos obviar la insuperable traducción de Hölderlin, mencionar las reflexiones de Hegel y de Kierkegaard sobre la heroína tebana, las citas de Marx en *El capital*, ni dejar de tener presentes obras como *La hojarasca*, del Nobel Gabriel García Márquez, o *Time to day*, de Eric Bentley, sin olvidar tampoco la propuesta de Beltord Brecht, que denuncia a través de su *Antígona* el régimen hitleriano. Entre nosotros no podemos olvidar a Espriu, a Zambrano, con *La tumba de Antígona*, ni a Bergamín con *La sangre de Antígona*.

Sófocles comienza su tragedia con la confesión de Antígona a su hermana Ismene de su propósito de dar sepultura a su hermano Polinices, fallecido durante la guerra civil que le enfrenta a Eteocles, su otro hermano, por el control único del trono. Creonte, hermano de Yocasta y rey de Tebas tras la muerte de Eteocles en la guerra, prohíbe bajo pena de muerte que el cadáver de su sobrino Polinices sea enterrado, ya que se le considera un traidor por haber muerto atacando la propia ciudad. Al cadáver de Eteocles, muerto durante el conflicto, le rinde en cambio honores.

Según la creencia griega, tratar el cuerpo de un muerto con desdén y negarle la sepultura es el peor de los castigos porque privar al cuerpo de las debidas exequias impide que el alma pueda desprenderse y viajar al Hades. Recordemos que el periplo de la muerte comienza no tanto en el momento en que se produce la expiración como en el momento de la cremación o la incineración. Por eso se comprende el horror de Antígona y su disposición a enfrentar a Creonte, que defiende desde su papel de rey la legalidad civil, aunque eso signifique contravenir las leyes de los dioses y los ritos ancestrales, como le hace ver Antígona.

La familia de Antígona no deja de ser peculiar. Antígona es hija de los reyes de Tebas, Edipo (hijo de Layo, nieto de Labdaco y biznieto de Polidoro, hijo de Cadmo, fundador y primer rey de Tebas) y Yocasta (hija de Meneceo, hermana de Creonte y viuda de Layo). Se da la circunstancia de que Edipo mató a su padre, Layo, y se casó con su propia madre, Yocasta. Cuando Edipo descubrió su crimen, del que no

había sido consciente, se sacó los ojos y se exilió, dejando el poder a sus hijos Eteocles y Polinices. Antígona acompañó a su padre en su destierro hasta llegar a Colono, demo del Ática, donde falleció de forma natural. Después la joven volvió a Tebas y allí vivió junto a su hermana Ismene. Desafortunadamente sufrió la guerra civil que enfrentó a los tebanos por el control del trono, el fratricidio de Eteocles y Polinices y la prohibición de su tío Creonte de honrar el cadáver de Polinices. Es, como vemos, una familia marcada por los crímenes familiares (filicidio, parricidio, fratricidio), el suicidio, la automutilación, los asesinatos y el incesto. Todo ello es consecuencia del crimen de Layo. El joven Layo, heredero legítimo del reino de Tebas, raptó y violó a Crisipo, hijo de Pépole, rey de Pisa, que le había ofrecido refugio tras su destierro de Tebas. Con ello deshonra la hospitalidad que le ofrece. Crisipo, además, no pudo soportar la desgracia y se suicidó. Hipodamia, la madre de Crisipo, intentó vengarse de Layo y asesinarle, pero no lo consiguió. Pélope lo maldijo: «tu estirpe se destruirá a sí misma». Los crímenes de los padres son pagados por los hijos, un ejemplo más de la «ley del ciclo».

Antígona no podrá sustraerse a su destino fatal. Conoce bien las consecuencias que acarreará su desafío a la prohibición de Creonte —«no sufriré nada que me haga morir sin honor», le dice a su hermana, pero actúa llevada por la piedad hacia Polinices. Por eso arroja un puñado de polvo sobre el cadáver de su hermano, lo entierra, cubre el cadáver con la triple libación ritual (leche y miel, vino dulce y agua) y desafía a su rey y pariente, que se niega a dar sepultura a un traidor. Creonte quiere aplicar el castigo que había reservado para quien se atreviera a desafiar su prohibición, la muerte, pero no lo hace de forma directa. Encierra a Antígona en la tumba de su familia para que muera, como en otros tiempos Acrisio encerró a su hija Dánae, o como sucedió con Cleopatra, reina de Salmisedo, o con el mismo dios Dioniso, privado de la libertad por Licurgo. Tiresias, el adivino tebano, interviene y pide a Creonte que respete la ley divina, que entierre a los muertos y libere a los vivos si no quiere sufrir males mayores. Creonte reconsidera su postura, pero es demasiado tarde. Cuando levantan la roca que tapia la tumba donde está encerrada Antígona, la descubren sin vida. Se ha ahorcado. Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, se suicida atravesándose con su espada y cae sobre el cuerpo de su amada. La madre de Hemón, Eurídice, también pone fin a su vida. Más tarde Tideo, instigado por Atenea, matará a Ismene. Creonte morirá a manos de Teseo.

La tragedia de Sófocles nos enseña una lección de humildad: no hay victoria completa sin un comportamiento moral. Creonte comprende las consecuencias de la desmesura que supone ostentar el poder con carácter absoluto. La piadosa Antígona es capaz de darle al tirano una

lección de dignidad haciendo simplemente lo que se espera de ella, que cumpla el papel que la sociedad atribuye a la mujer como defensora de los valores de la familia, de las costumbres y tradiciones ancestrales. Antígona derrota el poder porque actúa empujada por el amor y la compasión, haciendo prevalecer la ley de los dioses frente a la ley humana.

Edipo y Antígona de Antoni Brodowski, 1828. Museo Nacional de Varsovia.

Es esencial este diálogo entre Creonte y Antígona, que refleja bien la posición que cada uno de los dos representa.

«¿Sabías que había sido decretado por un edicto que no se podía hacer esto?», le pregunta Creonte a Antígona. «Lo sabía, ¿cómo no iba a saberlo? Era manifiesto», contesta ella. «¿Y a pesar de ello te atreviste a transgredir estos decretos?», insiste Creonte. La respuesta de Antígona no se hace esperar:

> «No fue Zeus el que los ha mandado publicar ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba yo que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses… Estas no son de hoy ni de ayer sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno. Sabía que iba a morir… Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia… Así, a mí no me supone pesar alcanzar este destino. Por el contrario, si hubiera consentido que el cadáver del que ha nacido de mi madre estuviera insepulto, entonces sí sentiría pesar. Ahora, en cambio, no me aflijo».

La conversación entre ambos finaliza abruptamente con las palabras de Creonte: «mientras yo viva no mandará una mujer».

Esas palabras del rey evidencian cuál es la verdadera naturaleza del conflicto entre ambos: quien se atreve a desobedecer la ley civil, a imponer su criterio frente al poder del tirano, no es un hombre, es una mujer, lo que implica una doble subversión del orden establecido. Es, además, una mujer joven, una muchacha virgen, lo que agudiza el conflicto en tanto que a él se añade el choque generacional, el enfrentamiento entre jóvenes y ancianos.

Ismene, la hermana de Antígona, representa sin embargo el orden natural, la aceptación de lo colectivo, de la preeminencia del hombre sobre la mujer, el respeto a los mayores. Ismene es la imagen de la sumisión, la aceptación, la obediencia, y, en su consecuencia, el símbolo por excelencia de lo femenino, a pesar de que su final también es la muerte.

La subversión de Antígona es mayor si se comprende que actúa movida por el amor hacia el hermano, como ella misma manifiesta: «No nací para corresponder con odio sino para corresponder con amor». Cabe preguntarse de qué naturaleza es ese amor hacia Polinices, si excede de lo que sería meramente amor fraternal para convertirse en un amor de naturaleza incestuosa, como el de sus propios padres. En ella, sin duda, también influye el modelo de Yocasta, que amó inmensamente a Edipo. El incesto merecía repudio,

pero no era castigado con la pena de muerte. En el clan de Layo y en otros mitos la indignidad que supone el incesto se resuelve con el suicidio. Desde esta óptica el mito adquiere otra dimensión: al hacer justicia Antígona también se castiga a sí misma por su «pecado», ya que sabe que su castigo es la muerte y lo acepta de buen grado. La muerte le permitirá reunirse en el Hades con el hermano y también evitar el matrimonio con Hemón y el darle descendencia, pues muere virgen y fiel quizás a sus propios sentimientos. Desde esta perspectiva no solo reacciona contra el sistema, sino que lo utiliza para sus propios fines.

Eurípides dio otro final a la tragedia de Antígona. Termina casándola con Hemón, a quien da un hijo. Es una manera de mantener la imagen de Antígona como defensora de la justicia y de la ley de los dioses y relegarla a la vez a su papel de madre y esposa. Una vez más, ganan los dioses frente al hombre, pero también el hombre frente a la mujer.

Justicia humana frente a justicia divina: el caso de Friné

El juicio de Friné, amante del escultor Praxíteles, ha sido uno de los más célebres en la historia del Derecho. Tanto es así que ha pasado a mitificarse, hasta el punto de resultar inaprensible saber qué parte obedece a la realidad y cuál a una percepción que se transmite de un autor a otro. No es con toda certeza lo relevante. Mucha mayor importancia adquiere el mito de Friné en la medida en que contribuye a la desacralización del Derecho a través de la sacralización del cuerpo de una mujer.

Friné, «ranita», era el apodo de Mnesarete, una joven cortesana procedente de Tespias, Beocia, que vivió en la Atenas del siglo IV a. C. Se desconoce cuáles fueron los motivos por los que Mnesarete abandonó Tespias para instalarse en Atenas. Al parecer llegó a la ciudad poco antes de la Batalla de Leuctra, en el 375 a. C. Aquí tuvo un gran éxito como hetaira, gracias a su inteligencia y belleza.

No son muchos los datos que se tienen acerca de Friné. Son las referencias literarias las que permiten reconstruir la biografía de la hetaira. Ateneo de Náucratis, en el libro XIII de *La cena de los eruditos*, «Sobre las mujeres», incluye numerosas referencias a la bella de Tespias. Muchas de ellas son citas textuales de fragmentos de comedias —es posible que Friné fuera un personaje habitual en la comedia, de ahí su gran popularidad—. De acuerdo con Ateneo, era una mujer con gran poder de seducción, independencia, libertad de elección y desenvoltura, características que también podrían

extenderse a muchas hetairas.

Las hetairas eran las únicas mujeres de Atenas que fueron capaces de ocupar un lugar por derecho propio, a pesar de que carecían de derechos civiles y se las excluía de los templos —salvo del de Afrodita —. Cultas, libres, ricas y bellas, se relacionaban a menudo con hombres ilustres, que las visitaban abiertamente. El caso más conocido es el de Pericles, que tuvo como amante a Aspasia, pero también Platón tuvo relaciones con otra famosa hetaira, Arqueanasa; Epicuro frecuentó a Dánae y Leoncia, a quien reconocía deber buena parte de sus teorías acerca del placer; Sófocles fue durante mucho tiempo amante de Teórida y, cumplidos los ochenta, de Arquipas; el gran Mirón se prendó en la vejez de Laida, una mujer absolutamente extraordinaria.

La situación de las hetairas de Atenas era muy distinta a la de las *pornai* o simples meretrices, y a de las *aléutridas* o flautistas. Las *pornai* solían provenir de Oriente y habitar en burdeles que solían concentrarse sobre todo en el barrio portuario, aunque también era posible encontrarlas en otros lugares de la ciudad. La situación de estas mujeres era por lo general precaria, ya que eran explotadas por las dueñas de los prostíbulos. Las *aléutridas* eran jovencitas que tocaban la flauta con dulzura. También se dedicaban a la prostitución, aunque sus condiciones eran mejores que la de las *pornai*. Eran ideales para los muchachos que buscaban iniciarse en los placeres del sexo. El exceso de los jóvenes con las *pornai* hizo que Isócrates protestara abiertamente, al considerar que se quedaban perturbados los ideales de la *paideia* griega.

Friné no fue una *pornai* ni una *aléutrida* sino una mujer libre y de gran astucia, como revelan algunas de las anécdotas que nos han quedado de ella. Pausanias (I. 20) describe la forma en que Friné se hizo con la estatua más valiosa de Praxíteles.

> «Un día, cuando Friné le pidió la más hermosa de sus obras, dicen que accedió a dársela al instante, pero que no quiso decir la que le parecía más hermosa. Entonces, un esclavo de Friné entró corriendo y le dijo que la mayoría de las obras de Praxíteles se habían perdido por haberse incendiado su casa, pero que no todo había desaparecido. Praxíteles al punto corrió afuera y dijo que no le quedaba ya nada si las llamas habían alcanzado al sátiro y a Eros.
>
> »Friné le dijo que estuviera tranquilo, pues no había sucedido nada grave, y que, sorprendido por esta estratagema, ya había reconocido cuáles eran las más hermosas de sus obras. De esta manera, Friné eligió el Eros».

La joven Friné supo administrar muy bien su belleza. Solía mostrarse siempre cubierta con velos, una buena estrategia de *marketing* que incentivaba el misterio y le permitía mantener elevado el precio de su tarifa. Tan solo dos veces, durante las fiestas públicas

de Eleusis y de Poseidón, se bañaba desnuda. Apeles se inspiró en estos baños, a los que asistía toda Atenas, para pintar su Venus Anadiomena o *Venus saliendo del mar*, según narra Ateneo. La bella hetera posó como modelo para Praxíteles, que estuvo perdidamente enamorado de ella. El escultor se inspiró probablemente en su amante para crear su obra más conocida, la Afrodita de Cnido, la primera representación de Afrodita desnuda —la tradición no representaba así a la diosa, sino vestida—, si creemos las palabras de Plinio en su *Historia Natural* (XXXVI 20, 21). Pero si Friné ha pasado a convertirse en un mito fue sobre todo por haberse sometido a juicio ante los jueces heliastas (los soleados) acusada quizás por un cliente despechado, Eutias, por el delito de *asebeia* o impiedad. En todo caso, servir de modelo para una Afrodita desnuda ya era motivo más que suficiente.

El delito de *asebeia* era muy grave, tanto que llevaba aparejada pena de muerte. Sócrates había sido juzgado y ejecutado por este delito en el 399 a. C., como también las sacerdotisas Nino y Teodoride.

Friné fue defendida por Hipérides, abogado y político ateniense, amigo de Praxíteles, en el año 347 a. C. No queda constancia de su discurso, que debió de ser admirable a tenor de otros que nos han quedado de él. El mito, sin embargo, no descansa sobre la argumentación de Hipérides sino sobre el impacto del desnudo de Friné sobre los jueces que hubieron de decidir sobre el caso. Hipérides, en un momento de su alegato, despojó de su túnica a Friné y exhibió su cuerpo desnudo ante los miembros del Tribunal.

Ateneo (Ath., XIII, 59) lo describe de este modo a través de Mirtilo:

> «Y es que Hipérides, cuando estaba defendiendo a Friné, como quiera que en nada lograba tener éxito con sus palabras y los jueces parecían estar dispuestos a condenarla, después de conducirla a donde todos pudieran verla, rasgar su ropa interior y dejar su pecho desnudo, pronunció los lamentos del epílogo a la vista de ella y consiguió que los jueces sintieran temores supersticiosos y que, perdonándola con misericordia, no mataran a la intérprete y sacerdotisa de Afrodita».

Despojarla ante ellos de la túnica fue un golpe teatral del defensor cuya consecuencia fue la absolución de la encausada, ya que los jueces creyeron ver en el cuerpo de la joven el de la diosa Afrodita, la manifestación de la divinidad, no a la mujer concreta, y tuvieron miedo de juzgarla. Fue esa percepción lo que logró inclinar la balanza a favor de Friné.

El escultor Praxíteles ofreciendo una estatua de Cupido (su obra favorita) como regalo a Phryne de Angélica Kauffmann, 1794. Museo de Arte, Escuela de Diseño de Rhode Island.

En el epistolario de Alcifrón encontramos referencias al suceso. Aunque el epistolario es espurio se basaba en la *Comedia Nueva*, que sí resultaba más fidedigna por apoyarse en sucesos conocidos. En el libro IV, en *Cartas de Cortesanas*, hay dos epístolas que supuestamente la hetaira Báquide dirige por un lado a Hipérides y por otro a Friné. De la segunda se deduce que fue la propia Friné la que abrió su túnica y exhibió sus pechos ante el tribunal. Parece que fue la combinación del discurso con la imagen de su desnudez, que recordemos ella solía ocultar celosamente, lo que hizo que los jueces variaran su veredicto.

Es muy posible que la belleza del cuerpo de Friné fuera exuberante, pero es poco probable que el mitema de la desnudez frente a los jueces fuese veraz, sobre todo por los inconvenientes que implicaba desde el punto de vista del proceso. Desnudar públicamente a su defendida para sostener lo injusto de una sentencia destructora de tamaña belleza significaba para Hipérides asumir el riesgo de que su gesto fuera interpretado como una autodeificación blasfematoria de su defendida y, por tanto, contraproducente, mucho más si la iniciativa

partía de Friné. En todo caso, cuatrocientos años después de la famosa sentencia, autores como Quinto Fabio Quintiliano seguían recogiendo la opinión de que Friné fue absuelta por los jueces a causa de la belleza de su cuerpo desnudo. Es un *topos* que ha pasado de unos autores a otros y cuya pervivencia a lo largo de los siglos ha dado lugar a obras de arte tan significativas como el cuadro de Jean-León Gérôme, *Friné ante el Areópago* (1861), que ilustra a la perfección este momento. Joseph Frappa retrata a Friné enseñando sus pechos a los jueces (1904). Henryk Siemiradzki (1889) y Chalon (1901) la pintan en el momento previo a bajar las escaleras hacia la playa en las fiestas en Eleusis.

El juicio no supuso, sin embargo, una cura de humildad para Friné sino todo lo contrario. Era una mujer amante de lo grandioso, por lo que hizo colocar en Delfos una estatua suya esculpida por Praxíteles, a la que se refieren Ateneo, Alcifrón, Diógenes Laercio y Plutarco. Los testimonios que los autores ponen en boca de diferentes personajes coinciden en que la estatua estaba hecha de materiales nobles, oro, y que se emplazó en un lugar relevante, un mérito atribuible a las influencias de Praxíteles. La estatua iba acompañada de una inscripción, «Friné, hija de Epicles, Tespias». Era un acto provocativo que hizo ironizar, según Ateneo y Plutarco, al cínico Crates sobre la «incontinencia de los griegos» —Dióneges Laercio atribuye estas palabras a Diógenes de Sinope—. En todo caso Friné salió bien parada de este nuevo episodio.

No fue el único exceso de la de Tespias. La rica hetaira estuvo dispuesta a sufragar la reconstrucción de las murallas de Tebas a cambio de que quedara constancia del hecho a través de una inscripción: «Alejandro las derribó y Friné, la hetera, las reconstruyó». Finalmente los tebanos no accedieron y Friné pasó a la historia no por ese hecho grandioso que la hubiera igualado a un emperador, sino por el poder de su belleza humana, reflejo de la divina, y que Praxíteles supo plasmar en una de las estatuas más significativas del mundo antiguo, la Afrodita de Cnido.

El destino en el mito griego

Introducción

Desde el principio de los tiempos el hombre ha reflexionado sobre su papel en el universo. El hombre suele tejer planes acerca de cómo quiere que se desarrolle su propia vida o la de los que lo rodean. Esos proyectos no siempre se materializan a causa de condiciones que no dependen de nosotros. Estamos sujetos a un alto grado de incertidumbre, lo que nos hace ser más conscientes de nuestra vulnerabilidad, de nuestra insignificancia. Lo ingobernable, lo incontrolable, nos aleja de la ilusión de seguridad. Una buena posición, una buena salud, no nos deja a salvo de los vaivenes de la fortuna. Nada permanece para siempre salvo el cambio. Un ejemplo lo tenemos en el mito literario del rey de Troya, Príamo, un gran gobernante y un hombre piadoso que gozaba del favor de Zeus. Príamo perdió su reino, a sus hijos y hasta la propia vida. Durante la guerra contra Troya su hijo Héctor, el más amado, murió en cruel combate con Aquiles, que además profanó su cadáver. El rey Príamo hubo de humillarse ante él para recuperarlo. Paris, su hijo menor, también murió a causa de las heridas que le infligió Filoctetes al clavarle una de las flechas de Heracles. Paris fue conducido al monte Ida para que fuera curado por la ninfa Enone, su antigua amante, pero esta se negó por despecho, ya que Paris la había abandonado para ir en busca de Helena. Finalmente Príamo también murió degollado, según la versión de Homero, a manos de Neoptólemo, hijo de Aquiles, lo que no deja de ser una cruel burla del destino.

Es difícil dar un concepto de lo que es el destino. Cuando nuestros planes se alteran por circunstancias que no podemos dominar, cuando sobreviene un cambio de fortuna o sucede algo inesperado que nos ayuda u obstaculiza responsabilizamos de ello al *fatum,* suerte, azar, casualidad o destino. La noción griega de azar es anterior al tratamiento que de ella hacen Platón y Aristóteles.

La idea de que el destino es algo predeterminado fue un concepto muy arraigado entre los griegos antiguos, como se manifiesta en multitud de expresiones que suelen abundar tanto en los textos griegos como en el lenguaje coloquial: *los designios del destino*, *lo tenía escrito*…

Por tanto, el concepto de destino en Grecia implica una tensión entre el *fatum,* que determina y entrelaza los hilos de la existencia de una manera armónica, y la rebeldía ante la predeterminación de la existencia propia del hombre, ya que es connatural a nosotros el deseo de libertad. Es esa pulsión la que diferencia al animal del hombre, pulsión que aboca necesariamente a la derrota en tanto que la suerte de los hombres y de los dioses dependerá en el mito griego de tres mujeres, las diosas del destino.

Las Moiras: Cloto, Láquesis y Átropos

Entre los hijos de Nyx, la Noche, se encontraban las Moiras. Esta tradición aparece en Hesíodo al principio de la *Teogonía*, aunque después hace a las tres hermanas, al igual que a las Horas, hijas de Temis y Zeus. A las Moiras les concede Zeus el privilegio más elevado, que es el de repartir desgracia o felicidad entre los mortales. Desde esta perspectiva acotan el tiempo que Zeus establece para los humanos. Las Moiras actúan en el ámbito de lo invisible pero su poder es innegable. Ni siquiera su padre es capaz de influir en sus decisiones. Lo máximo que puede hacer es medir en su balanza áurea los destinos de dos oponentes enfrentados y ver cuál va a morir ese día. El poder de las Moiras se explica mejor si se considera que son divinidades ctónicas con un origen pregriego.

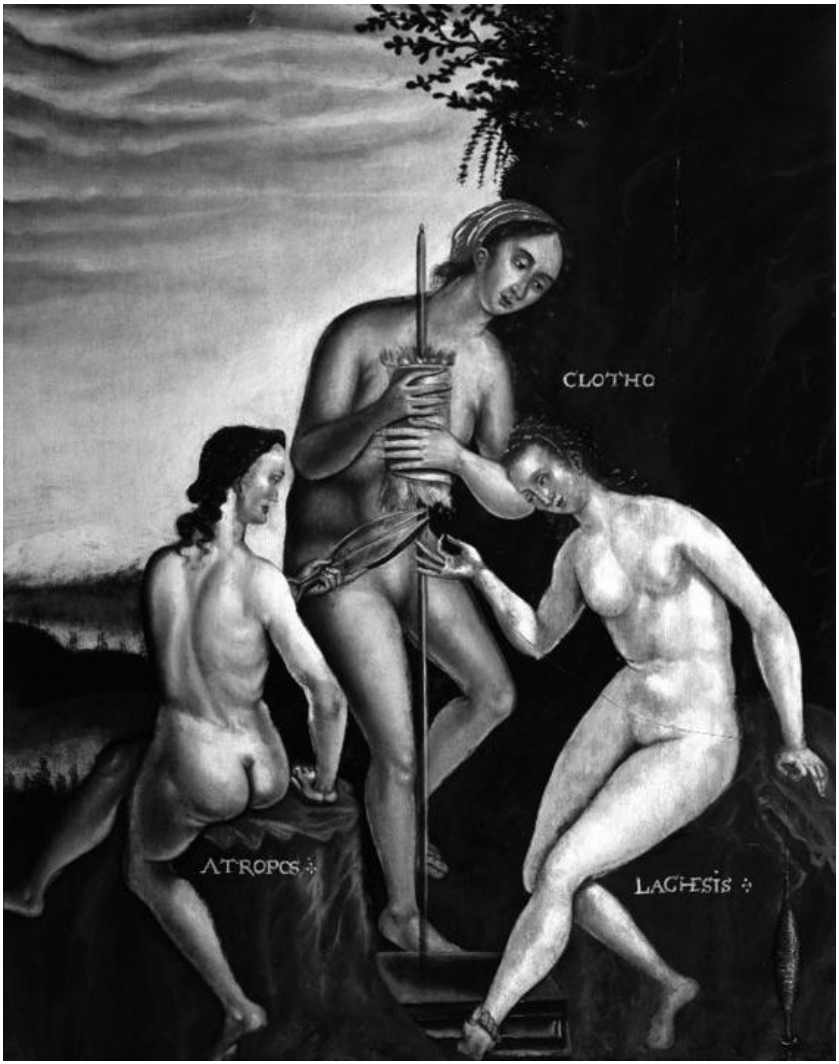
Los seguidores de Orfeo las asocian al plenilunio —*moira* significa literalmente, además de destino, lote, parte o porción, de modo que los órficos las ponen en relación con las tres «partes» de la luna.

Las Moiras se representan en la iconografía como tres mujeres ancianas («buenas señoras») que hilan los días de nuestras vidas —de ahí que también se las conozca como las hilanderas, si bien únicamente Cloto, Klothes, respondía a esa cualidad y se representa frente a una rueca—. Resulta de gran interés la representación de las tres hermanas en el Puteal de la Moncloa, hallado en el palacio homónino. Se trata de un pozo de época romana con un friso de mármol blanco. El interés de los relieves encontrados en el pozo es la relación que muchos investigadores han visto con los frisos del Partenón, templo que los griegos dedicaron a la diosa Atenea, cuyo nacimiento también aparece representado en el Puteal. Es muy posible que las Moiras correspondan a la tríada de diosas que se representan en el ángulo norte del frontón este del Partenón, pieza conservada en el Museo Británico.

Cada vida se asocia a una hebra de lino que sale de la rueca de Cloto, es medida por la vara de Láquesis, «la repartidora», y sufre el

corte de las tijeras de Átropos, «la inevitable». Esta última Moira «es la más menuda de tamaño, pero a la vez la más terrible», según describe Graves en su obra *Los mitos griegos*. El corte del hilo significa la muerte, de tal modo que el poder de Átropos sobre el destino de cada ser humano es completo y absoluto. El hilado y su supresión como metáfora de la muerte perviven aún en ciertas expresiones, como «se le recogió la madeja» o «se le cortó o terminó el hilo».

Las Moiras solían aparecerse a los recién nacidos el tercer día de su nacimiento. Para recibirlas se habían de tomar ciertas precauciones, como atar corto a los perros, mantener la casa en orden, poner tres sillas o cojines y dejar una ofrenda en la que no faltara la miel.



Los tres destinos. Pintura al óleo de Philipp Galle. Fuente: Wellcome collection (CC

BY 4.0).

Las Moiras también deciden sobre otro momento fundamental de la vida, el matrimonio. Desde antiguo quedaron asociadas con la diosa Afrodita. En una versión del mito que recoge Epiménides todas ellas eran hijas de Crono y Euómina. Pausanias menciona en un santuario cerca de Iliso un *xóanon* o escultura de madera de origen votivo de Afrodita, en el que se menciona a la diosa como «la mayor de las Moiras». Muchas muchachas visitaban el templo para pedir una buena boda y éxito en el matrimonio. Aunque la figura de Afrodita terminó desligándose de las Moiras, al parecer sí que se mantuvo en Atenas y otros lugares de Grecia la costumbre de invocarlas y hacerles ofrendas de pasteles, miel, almendras y sal con el propósito de conseguir marido, como testimonian varios viajeros y escritores del XIX, como Pouqueville o Dodwell, o incluso algunas canciones populares que pervivieron hasta la época.

El invocar a las Moiras en cuestiones vitales tiene su fundamento en la capacidad de las diosas de revisar el destino de los mortales. Pese a todo, en la sociedad griega imperaba, o incluso impera, el concepto de predeterminación.

El concepto de destino personal ha de ser relacionado con la distinción entre Moiras menores y mayores. Hay un destino fijado para cada persona por las Moiras, pero este podría ser atemperado por la intervención de la Moira menor, una especie de ángel o demonio personal que ayuda o perjudica.

Aunque las Moiras son capaces de tejer el destino de los mortales y acotar su tiempo, es curioso que no puedan tejer su propio destino.

En la *Odisea* la Moira aparece relacionada con la muerte (Ker). En la *Ilíada* también asiste al nacimiento para fijar el destino que regirá la vida de cada ser humano (*Ilíada*, canto XX, vv. 128/130 y canto XXIV, v. 209). Esta función de la tríada de hermanas se reconoce en Píndaro (*Olímpica*, X, 52). Eurípides, en *Alcestis* (vv. 29/75), también las asocia con el destino y la muerte. Esquilo, en cambio, hace a las Moiras hijas de la Noche en *Euménides* y las relaciona con la idea de justicia y venganza, al igual que hace Píndaro (*Pitica*, IV, 145 y ss.). Las fronteras entre las deidades que representan venganza, justicia y muerte se hacen cada vez más difusas, sobre todo a medida que las Moiras se van separando de la noción de destino. A veces se las vincula con el Hades, como hace Aristófanes en *Las Ranas* (v. 453). También aparecen asociadas al Hades en los *Himnos Órficos*.

A partir de Esquilo el concepto de destino comienza a adquirir una dimensión ética que sería compatible hasta cierto punto con la libertad humana. El destino se pone más en relación con la justicia de

Zeus que con las Moiras en sí mismas consideradas. Estas se relegan al Hades y se asocian a lo oscuro, lo tenebroso.

Las Moiras son protagonistas de varios mitos. La Moira determina la suerte de Sarpedón, hijo de Zeus, al que no puede salvar ni siquiera su poderoso padre. Tampoco puede hacer nada el poderoso dios Apolo por Ocírroe, la indiscreta hija del centauro Quirón, castigada por los dioses por revelar los destinos de su padre y de Esculapio, hijo de Apolo. Las tres diosas estuvieron presentes en el nacimiento del héroe Meleagro, en la casa del rey Eneo. Cloto profetizó que el vástago sería de naturaleza noble; Láquesis, su estatuto de héroe; pero Átropos profetizó que viviría solamente el mismo tiempo que tardara en consumirse el leño que en aquel momento estaba en el fuego del hogar. Fue por eso que Altea, la madre, rescató el tizón de las llamas. Aquiles, curiosamente, pudo decidir sobre su destino, del que ni siquiera su madre, la diosa Tetis, pudo salvarle. Solo una mujer pudo vencer al destino fijado por las Moiras: esa mujer fue Alcestis, que se inmoló por amor para salvar la vida de su esposo.

El poder de los dioses frente al destino: el mito de Sarpedón, hijo de Zeus

Sarpedón, rey de Licea, es junto a Patroclo, Héctor o Aquiles, un ejemplo de muerte sacrificial en «la guerra que da gloria a los hombres».

En la *Ilíada*, Sarpedón desempeña un importante papel, especialmente en los cantos V, donde da muerte a Tlepólemo, hijo de Heracles, y los cantos XV y XVI. Fue aliado de los troyanos durante la guerra contra los griegos, a la que acudió al frente de su ejército en compañía de su primo Glauco. Homero lo considera hijo de Zeus y de Laodamía, hija de Beleforonte, el héroe que monta a Pegaso y acaba con Quimera. Según Diodoro Sículo, el Sarpedón homérico sería nieto de otro Sarpedón, hijo de Zeus y Europa. No obstante, algunos autores afirman que Zeus le permitió al primer Sarpedón vivir tres generaciones, por lo que no habría dos «Sarpedones», sino que ambos serían el mismo personaje.

Si seguimos la versión homérica, Sarpedón fue muerto por Patroclo cuando este se lanzó a la batalla con la armadura y las armas de Aquiles. Parece que Sarpedón, en cuanto guerrero, pudo tener en el imaginario popular una importancia similar a la de Heracles y hubo probablemente una tendencia a equipararlos o contraponerlos. Desde el siglo XVIII se configura, desde luego, como el ideal del guerrero. De ahí que su muerte se conciba como una tragedia, como una gran

pérdida.

A pesar de su juventud —no tendrá más que un cuarto de siglo—, el hijo de Zeus manifiesta conocer bien lo que se espera de él en cuanto a rey-guerrero, como se deduce de las palabras que dirige a su primo y amigo Glauco (*Ilíada*, canto XII, vv. 310-328):

> «(…) Es preciso que estemos bien firmes y en vanguardia entre los licios y a la batalla ardiente hagamos frente, para que así se diga entre los licios de compactas corazas portadores: "No, ciertamente, como infames mandan a lo largo de Licia nuestros reyes y ovejas pingües comen y escogido y dulce cual la miel vino beben; mas, como puede verse, también fuerza distinguida poseen, pues que luchan entre los licios de primera línea". Mi buen amigo, ¡ojalá, escapando los dos sanos y salvos de esta guerra, hubiéramos de ser ya para siempre exentos de vejez e inmortales!; ni yo mismo en la vanguardia lucharía en tal caso ni a ti te enviara a la batalla que es prez de varones; mas ahora, sin embargo, pues las diosas funestas de la muerte penden sobre nosotros a millares, a las que no es posible que un mortal consiga escapar o esquivar, vayamos, a ver si otorgamos gloria a alguien o bien alguien nos la otorga».

El heroísmo homérico no nace tan solo de la valentía en el campo de batalla sino de la actitud ante la muerte, absolutamente cabal en el caso de Sarpedón. Como subraya en su discurso, hay situaciones que escapan al control humano, que no se pueden cambiar y que son descritas con el término de hado o destino. Aceptarlas, soportarlas, es la única opción posible, como expresa Apolo, «pues las distribuidoras del destino pusieron a los hombres un corazón capaz de soportar».

Zeus intentó evitar la muerte de Sarpedón (canto XVI, vv. 433 y ss.), que salió al encuentro de Patroclo al ver que causaba numerosas bajas y hacía que los hombres se batieran en retirada:

> «¡Ay de mí! El hado dispone que Sarpedón, a quien amo sobre todos los hombres, sea muerto por Patroclo Menetíada. Entre dos propósitos vacila en mi pecho el corazón: ¿lo arrebataré vivo de la luctuosa batalla, para dejarlo en el opulento pueblo de la Licia, o dejaré que sucumba a manos del Menetíada?».

Hera, su esposa y hermana, le disuadió:

> «Terribilísimo Cronión, ¡qué palabras proferiste! ¿Una vez más quieres librar de la muerte horrísona a ese hombre mortal, a quien tiempo ha que el hado condenó a morir? Hazlo, pero no todos los dioses te lo aprobaremos. Otra cosa voy a decirte que fijarás en la memoria: piensa que si a Sarpedón le mandas vivo a su palacio, algún otro dios querrá sacar a su hijo del duro combate pues muchos hijos de los inmortales pelean en torno de la gran ciudad de Príamo, y harás que sus padres se enciendan en terrible ira. Pero si Sarpedón te es caro y tu corazón le compadece, deja que muera a manos de Patroclo en reñido combate; y cuando el alma y la vida le abandonen, ordena

> a la Muerte y al dulce Hypnos que lo lleven a la vasta Licia, para que sus hermanos y amigos le hagan exequias y le erijan un túmulo y un cipo, que tales son los honores debidos a los muertos».

El padre de los hombres y de los dioses no desoyó los consejos de su esposa y tuvo que someterse a los límites que imponía el destino. Sarpedón murió honrosamente en combate contra Patroclo y cayó de forma majestuosa. Luego Patroclo será muerto por Héctor, como sabemos, y este a su vez por Aquiles.

Zeus compensa a Sarpedón con unas exequias dignas. Kavafis compuso un bello poema en homenaje al hijo de Zeus llamado *Las exequias de Sarpedón*. Destaca en los versos que transcribimos el sentimiento del padre de los dioses, sus limitaciones:

> «Profundo dolor tiene Zeus. Ha dado muerte/ Patroclo a Sarpedón; y ahora se abalanzan/ el hijo de Menecio y los aqueos a arrebatar/ el cuerpo y ultrajarlo. Pero esto no agrada en absoluto a Zeus./ A su hijo amado, al que dejó/ morir: tal era la ley al/ menos muerto lo honrará».

El episodio de la muerte de Sarpedón y el traslado de su cadáver a Licia viene recogido en la importante crátera de Eufronios (510/500 a. C.), como ya advertimos al tratar el tema de la muerte. Eufronios utiliza la técnica de figuras rojas para narrar la escena, en la que Hypnos y Thánatos retiran a Sarpedón del campo de batalla para enterrarlo. Los personajes se encuadran entre dos bandas ornamentales, la superior con hojas de palma y la inferior con hojas de palma y flores. El cuerpo desnudo de Sarpedón aparece en el centro de la imagen, flanqueado por dos guerreros, Hipólito y Leodamante. El rostro se dibuja bello y sereno, enmarcado por una cabellera que le llega hasta los hombros y sujeta con una cinta. La sangre aún mana de sus heridas. Detrás de él está Hermes psicopompo. Hypnos y Thánatos le sujetan de los hombros y de las piernas.

En la imagen existe alguna discrepancia con respecto a la *Ilíada*. Por ejemplo, Hermes no se menciona en el texto, pero sí aparece en la crátera en lugar de Apolo. Tampoco los dos guerreros, Hipólito y Laodamante, que flanquean el cuerpo de Sarpedón son aludidos por Homero en este episodio. Son licencias artísticas que hacen pensar que estas imágenes no pretenden exclusivamente narrar el paso al más allá, sino el episodio épico que glorifica la muerte en la batalla. Parece que Sarpedón sería por ello objeto de culto heroico en la Tróade, donde poseía un oráculo, y también junto a Glauco en Janto ya en época romana.

Asclepio y la resurrección de los muertos, y Ocírroe o el precio de revelar el destino

Asclepio era un médico conocido por su bondad y su personalidad encantadora. Homero, en la *Ilíada*, considera que Asclepio era un mortal, padre de Macaón y Podalirio, que actuaron como médicos en la guerra de Troya (*Ilíada,* canto II, vv. 729-734). Prevalece sin embargo la versión de Píndaro en sus *Odas Píticas*, que más tarde sigue Ovidio en *Metamorfosis* (libro II, vv. 541-545). De acuerdo con esta versión Asclepio era hijo del dios Apolo y la ninfa Coronis, hija de un rey lapita de Tesalia, Flegias. Apolo vio a la joven y se prendó de ella. Para poseerla se transformó en cisne y la dejó encinta. Luego marchó a Delfos y la dejó bajo la protección de un cuervo. La bella Coronis fue infiel a Apolo con el joven Isquión, con quien estaba prometida, ya que su padre la obligó a cumplir la promesa de matrimonio que había hecho a su primo. El cuervo avisó al dios de la infidelidad de Coronis, pero como lo hizo demasiado tarde sus plumas, que eran blancas, pasaron a ser negras. La infidelidad de Coronis no quedó exenta de castigo. Con la ayuda de Artemis, Apolo la mató con sus flechas. Al ver a su amante muerta, el dios se arrepintió de su acto, pero ya no podía hacerse nada por salvar a Coronis cuyo cuerpo, situado en su pira funeraria, comenzaba a ser consumido por las llamas. La ninfa estaba encinta, por lo que Apolo salvó a su hijo, aún vivo, del vientre de su madre. En la versión de Pausanias se dice que fue Hermes quien salvó a Asclepio, que vio la luz en medio de las llamas que consumían a su madre. Pausanias da también otra versión del nacimiento de Asclepio. Según esta Coronis dio a luz secretamente cerca de Epidauro, al pie del monte Mirto. Abandonó a Asclepio, que fue criado por una cabra y custodiado por un perro hasta que Apolo se ocupó de su suerte.

El niño fue entregado a Quirón para que lo instruyera en el arte de la caza y de la medicina. Su padre, además, le confirió atribuciones curativas.

Asclepio estudió durante años las propiedades de las plantas y hierbas y se hizo experto en el arte de la cirugía, tanto que llegó a superar a su maestro, el ilustre Quirón. Por eso los Argonautas le llevaron con él y no enfermaron durante la expedición. Las habilidades de Asclepio llegaron al extremo de poder resucitar a los muertos. Se dice que fue una facultad que adquirió por intervención de Atenea, que se repartió con él la sangre de la Gorgona, recogida en dos redomas, una envenenada y la otra con poderes curativos.

Otra versión atribuye esos poderes curativos al manejo de una hierba milagrosa. Uno de los resucitados de Asclepio fue su amigo Glauco, hijo de Minos y Pasifae. Estando con Glauco una serpiente, se

anudó a su bastón o caduceo. Asclepio la mató. Enseguida se acercó una segunda serpiente que llevaba hierbas en su boca. Las dio a la serpiente muerta y resucitó. Asclepio hizo lo mismo con Glauco y lo devolvió a la vida. Desde entonces la serpiente enroscada en el caduceo se convirtió en su símbolo.

Tindáreo y Licurgo fueron otros difuntos a los que resucitó Asclepio, según Graves.

Las Moiras y Hades comenzaban a quejarse de Asclepio ante Zeus. No sabemos exactamente cuándo resulta muerto Asclepio por desafiar el destino fijado para los mortales. Pudo ser tras la resurrección de Hipólito, hijo de Teseo. Apolo, indignado con la suerte de su hijo, acabó con la vida de los cíclopes. Zeus también castigó a su hijo y lo puso durante nueve años al servicio de Admeto, un mortal, como pastor.

Asclepio fue elevado posteriormente a la categoría de dios por el propio Zeus, en consideración a su padre Apolo, y quedó convertido en la constelación de Serpentario u Ofiuco.

El dios de la Medicina tuvo santuarios en Epidauro, Corinto, Pérgamo, en la isla de Cos, Atenas, Mesene, Lébena y también la isla Tiberina. De entre todos destaca el de Epidauro, donde sobresale el gran teatro integrado, con una capacidad de hasta quince mil espectadores, lo que da muestra de la relevancia que tenía el santuario como centro al que llegaban multitud de peregrinos en busca de la sanación. El culto a Asclepio se realizaba sobre todo a través de un procedimiento al que se llamó *incubatio*, que consistía en que el paciente durmiera una noche en el *abaton*, un lugar especial del santuario. Se pensaba que durante el sueño se aparecía al durmiente el dios Asclepios, que daba recomendaciones o instrucciones para la sanación, de tal modo que al día siguiente muchos enfermos salían curados. Testimonios de este proceso y de estas curaciones son los llamados *iamata* o *sanationes* que se han encontrado en muchos de estos santuarios, sobre todo en el de Epidauro.

El de Asclepio fue, además, un mito muy presente en la iconografía. Se conocen trescientas noventa y seis representaciones de Asclepio según el LIMC, todas ellas bastante uniformes y la mayoría correspondientes a estatuas de bulto redondo o estatuas de culto. La más antigua es seguramente una escultura ubicada en el templo de Asclepio en Epidauro y que menciona Pausanias en su *Descripción de Grecia* (siglo II). Asclepio se representa sentado en un trono. Una de sus manos empuña un bastón. La otra la tiene sobre una cabeza de serpiente. A sus pies reposa un perro. Esta estatua no se conserva, pero sí un relieve que Cavvadias encontró a finales del XIX, muy similar a la descripción de Pausanias. Asclepio suele representarse como un hombre maduro, de complexión fuerte. Su rostro, noble, sereno y

simpático, está coronado por una mata de cabellos rizados y una gran barba. Existe alguna representación juvenil de Asclepios, como la encontrada en Epidauro, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas o la de Santany (Mallorca), que se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid.

El culto a Asclepio pasó a la cultura romana, que lo conoció con el nombre de Esculapio. Su culto duró hasta el siglo II y III d. C.

La muerte de Asclepio y su elevación a la categoría de dios era algo que ya había predicho Ocírroe, la hija del centauro Quirón y de la ninfa Cariclo, una oceánide. Según Ovidio, Ocírroe, la de la rápida corriente, debía su nombre al lugar de su nacimiento, el borde de un riachuelo. Al nacer, la pequeña había recibido el don de la profecía, pero se sirvió de él con escaso juicio y ligereza. Reveló a su padre y a Asclepio la historia secreta de las divinidades. Pronosticó la herida de Quirón y su dolorosa agonía causada por las flechas envenenadas de la Hidra de Lerna, lanzadas contra él por Heracles de forma involuntaria, y también el futuro de Asclepio. Fue castigada por tanta indiscreción con una metamorfosis: los dioses la transformaron en yegua. En adelante adoptó el nombre de Hipe y nunca más pudo hablar, solo relinchar.

El traspaso del destino: el mito de Meleagro y el tizón ardiente

La historia de Meleagro es una de las más trágicas en la épica clásica. La mera mención de este héroe prehomérico evoca de inmediato una serie de escenas que pueblan las paredes de museos tan importantes como el Prado o la Alte Pinakothek de Munich: la caza del jabalí de Calidón, la entrega de los despojos a Atalanta y el tizón que Altea, su madre, arroja al fuego.

La primera fuente a la que se refiere el mito de Meleagro es la *Ilíada* (canto IX, vv. 56-175). Es Fénix, preceptor de Aquiles, quien narra su historia. El mito se utiliza como ejemplo para persuadir al Pelida para que deponga su cólera y vuelva a la batalla, pues sin su ayuda esta se inclina peligrosamente del lado de los troyanos. El discurso de Fénix se produce después del parlamento de Ulises, que apela a la difícil situación de los aqueos y que habla de las compensaciones ofrecidas por Agamenón, entre ellas la restitución de Briseida. Las palabras de Ulises no calan en él. Aquiles desea volver a su casa e invita a su ayo, Fénix, a acompañarlo.

En su discurso, Fénix apela al sentimiento paternal que siente hacia Aquiles, al que quiere como al hijo que le negaron los dioses por haber traicionado a su propio padre, Amíntor —Fénix yació con su

concubina predilecta—, pero también alude a los dioses y al mito de Meleagro, un gran guerrero, para instarle a aceptar las ofrendas de Agamenón y aplacarse: «eso es lo que también nos han enseñado las gestas antiguas de los héroes, cuando una desaforada ira invadía a alguno».

El mito de Meleagro, hijo de los reyes etolios de Calidón, Eneas y Altea, hermana de Testio, está ligado al de la cacería de un jabalí de gran tamaño que asolaba los campos. El jabalí había sido enviado como venganza de la diosa Ártemis, ofendida porque Eneas no había realizado sacrificios en su honor para agradecer las cosechas. Meleagro, el joven hijo del rey, decidió acabar con el animal, para lo que reunió a varios hombres procedentes de las ciudades colindantes y salieron a cazarlo. Aunque causó algunas bajas, el jabalí de Calidón sucumbió finalmente bajo el fuerte brazo de Meleagro. Ártemis, lejos de aplacarse, sembró la discordia entre etolios y curetes, que también habían participado en la caza, por la piel y la cabeza de la bestia. Meleagro se puso, naturalmente, del lado de los suyos, los etolios. En la refriega mató a uno de sus tíos maternos, según indica Homero, o quizás a más.

Cuando Altea lo supo maldijo a Meleagro e invocó a las diosas de la venganza, las Erinias, para que enviaran un castigo a su hijo. Este, ofuscado, se retiró de la lucha contra los curetes. Los etolios habían logrado contener al enemigo, pero la marcha de Meleagro hizo que la situación diera un vuelco —tal y como sucedió en la guerra de Troya cuando Aquiles sufrió un arrebato de cólera—. La ciudad de Calidón resultó sitiada y la población comenzó a sufrir penalidades. Los ancianos, los sacerdotes, sus amigos, las hermanas, tan queridas, y los propios reyes pidieron a Meleagro que volviera a la lucha, pero este se resistía, ofuscado como estaba con la madre. Su esposa, Cleopatra, que tenía un gran ascendente sobre él, le convenció para que volviera a empuñar las armas y vestir su armadura. Meleagro logró pronto que la victoria se pusiera del lado de los suyos, pero pereció en la batalla. Esta versión se relaciona con la que Fénix relata a Aquiles, aunque no indica que el final para Meleagro será la muerte, como también lo será para Aquiles.

Para conocer el final de Meleagro, que perece a causa de una flecha de Apolo, hemos de acudir a otras fuentes. Pausanias encuentra esta versión tanto en la Miníada, cuya composición parece anterior al siglo V a. C., o las *Eeas* de Hesíodo, del año 700 a. C. según la datación de Janko. De las Miníadas no conservamos fragmento alguno, por lo que en principio la fuente más fidedigna sería el Papiro Ibscher, col. 1, donde Meleagro confiesa a Teseo que:

> «(ninguno de los hombres pudo) hacerme perecer con su violencia y con su

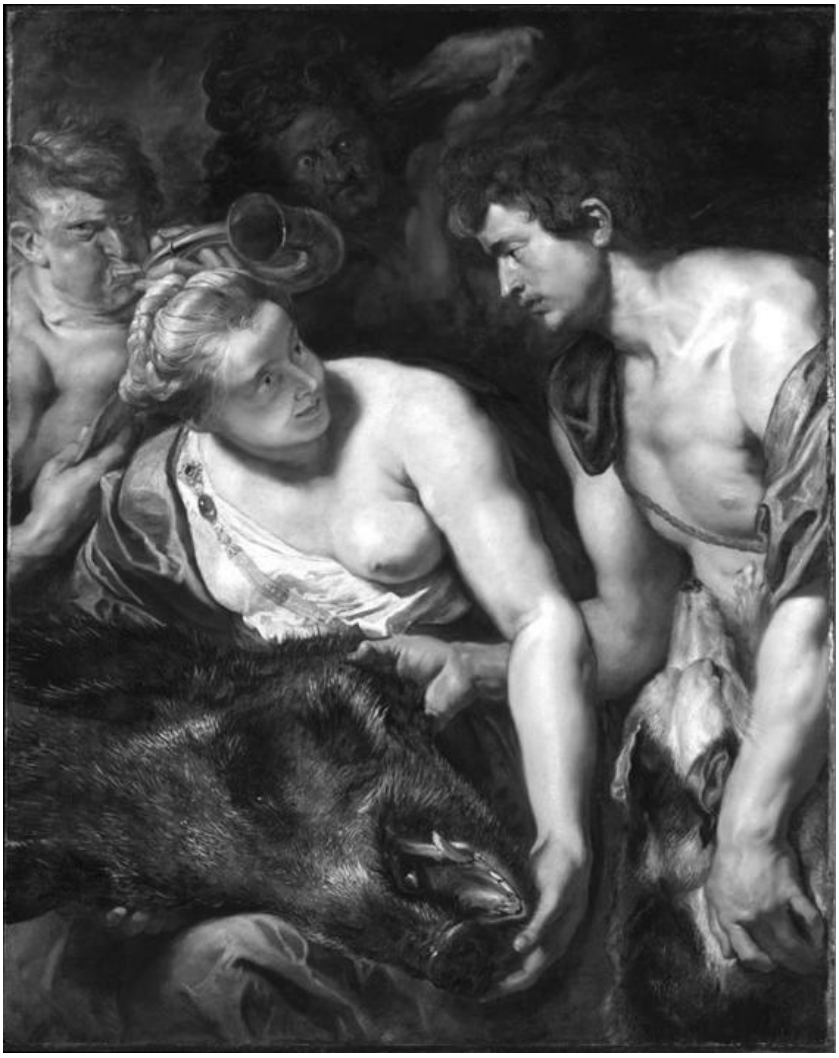
> larga lanza, (pero la Moira funesta) y (el hijo) de Leto (me) hicieron perecer».

Una versión similar aparece en Hesíodo (*Eeas*, fragmento 25):

> «Ninguno de los héroes en la lacrimosa guerra matadora de hombres se atrevió a mirar de frente y atacar al violento Meleagro cuando se aprestaba a luchar cara a cara. Pero a manos de Apolo... luchando contra los curetes junto a la elevada Pleurón».

La evolución de la leyenda vincula el mito de Meleagro con las diosas del destino, de modo que el episodio de la guerra con los curetes queda en un segundo plano. Según esta versión, que recoge Apolodoro de forma casi canónica, a los pocos días de nacer el hijo de los reyes de Calidón, las Moiras se presentaron ante la madre, Altea, para decirle que la suerte de su hijo estaba ligada al tizón que ardía en el hogar. La reina, consciente de que si el tizón se apagaba Meleagro moriría, se apresuró a sacarlo del fuego y lo guardó con cuidado en un cofre que ocultó.

Más tarde, cuando Meleagro creció, se propuso acabar con el jabalí que había enviado la diosa Ártemis. Al parecer, Meleagro ya se había destacado en varias gestas heroicas. Entre las restantes proezas referidas a Meleagro se cita una victoria en los juegos fúnebres celebrados en honor de Pelias. También es presentado, en la versión seguida por Diodoro, luchando en Cólquide al lado de los Argonautas y matando a Eetes. A pesar de sus méritos, para la cacería de Calidón se convocó a un buen puñado de jóvenes valerosos, entre los que se encontraban algunos familiares suyos como Peleo, su hermano, venido de Ptía; los hijos de Testio, tíos suyos, y sus primos de Esparta, Cástor y Pólux, los Dioscuros. También héroes renombrados como Teseo, de Atenas, y su amigo Pirítoo, procedente de Larisa, Tesalia; Jasón, de Yolco; Ificles, hermano gemelo de Heracles, que venía de Tebas; Admeto, de Feras, Tesalia; Anceo y Cefeo, hijos del arcadio Licurgo; Telamón, hijo de Éaco, que venía de Salamina; Anfiarao, hijo de Oícles, llegado de Argos; Idas y Linceo, hijos de Afareo, de Mesenia. A la cacería se sumó también Driante, hijo de Ares, y una cazadora arcadia, Atalanta, hija de Esqueneo.



Atalanta y Meleagro de Rubens. Museo Metropolitano de Arte.

La presencia de una mujer en la cacería no era del agrado de todos, pero Meleagro, enamorado de la joven, logró convencer a los disidentes. Atalanta fue la primera en herir al fiero jabalí, que ya había causado la muerte de Hileo, Anceo, e indirectamente la de Euritión, herido al recibir la jabalina que lanzó Peleo. Anfiarao también le acertó con sus flechas en uno de los ojos. Finalmente Meleagro logró atravesar uno de los flancos del animal y le causó la muerte. Por eso cobró sus despojos, que ofreció a Atalanta, a la que deseaba hacer su amante o concubina y tener con ella un hijo —no podía ser de otro modo, ya que estaba casado con la bella hija de Idas

y Marpesa, Cleopatra/Alcíone.

Los Testíadas (Ificlo, Evipo, Plexipo y Eurípilo), tíos de Meleagro, no aprobaron ese gesto, ya que pensaban que si su sobrino renunciaba a los despojos, ellos tenían mayor derecho que Atalanta, ya que eran los parientes más próximos del joven etolio. Meleagro se enfureció tanto que los mató para garantizar que Atalanta disfrutara de los codiciados restos del jabalí. Cuando Altea supo la suerte que habían corrido sus hermanos, fue presa también de un ataque de ira y echó al fuego el tizón del que dependía la vida de su hijo. Al ver la suerte que había corrido su esposo, Cleopatra/Alcíone se ahorcó. Cuando Altea fue consciente de que había matado a su propio hijo al dejar que el tizón se consumiera hizo lo mismo que su nuera.

Esta versión debió de ser conocida ya hacia el siglo V a. C. Hay referencias al tizón ardiente en la obra de Frínico *Las mujeres de Pleurón*, que cita Pausanias*;* también en el *Epicinio V* de Baquílides, hecho en honor a Hierón en el 476 a. C., y en *Las Coéforas* (vv. 602-611), que fue representada en el 458 a. C. Todo ello sugiere que la leyenda formaba ya parte del acervo popular y que probablemente convivía con la versión que reproduce Homero, tesis que también justifican los hallazgos arqueológicos, y en especial el vaso François, datado en torno al 570 a. C. En el friso superior del cuello, cara B, están representados los participantes en la cacería del jabalí de Calidón. Entre ellos destaca Atalanta, reconocida por el color blanco de la piel y por la inscripción que hay debajo. Participa también Meleagro, representado con clámide etolia y armado de jabalina. Después, desde el siglo I y II, la pareja Atalanta y Meleagro será ampliamente representada, adornando muros, pavimentos y sarcófagos.

Se ha querido ver en el motivo del tizón una forma de explicar ciertos ritos de iniciación que se practicaban en Calidón para marcar el paso de la juventud a la vida adulta. Es sin duda una tesis sugerente pero que no puede demostrarse. Quizás puede explicarse mejor si se considera que en los pueblos primitivos no era extraña la creencia de depositar el principio vital, el alma, en un objeto. Su preservación confiere a su propietario una suerte de inmortalidad o invulnerabilidad, lo que resulta de especial importancia en el caso de un guerrero.

Los mitos que contemplan el alma «externada» son muy poco frecuentes en la mitología griega. Un caso es el de Pterelao, descendiente de Perseo. Su abuelo, Poseidón, le había regalado un cabello de oro que le atribuía el don de la inmortalidad. Pterelao fue traicionado por su hija Cometo, que arrancó su cabello. La joven actuó así llevada por su amor a Anfitrión. Durante el conflicto que iniciaron los tafios para reclamar el trono de Micenas, los hijos de los reyes se

había dado muerte entre sí —solo sobrevivió Licimio, hijo de Electrión y Everes por parte de Pterelao—. Alcmena exigió a Anfitrión que vengara la muerte de sus hermanos antes de entregarse a él, por lo que el joven pretendiente marchó contra Tafos. Como Pterelao era inmortal y no podía derrotarle, sedujo a Cometo y la convenció para que actuara contra su propio padre. Así lo hizo, lo que significó la pérdida de la vida de Pterelao y de su reino.

Según la leyenda el destino de Niso, uno de los cuatro hijos de Pandión, rey de Atenas, quedaba ligado a un mechón rojo que destacaba sobre su cabellera de color blanco. Niso había nacido en Mégara, de donde era natural su madre, Pilia, durante el destierro de Pandión, expulsado de Atenas por los hijos de Metión. A la muerte de su padre volvió, con sus hermanos, para conquistar el Ática, y obtuvo, como su parte, la ciudad de Mégara. Algunas tradiciones atribuyen a Niso una hija, llamada Ifínoe, pero lo habitual es considerar a Escila hija de Niso. Escila también traicionó a su padre por amor a Minos, que había atacado la ciudad de Mégara para castigar el asesinato de Androgeo. En esta leyenda Niso no perdió la vida, sino que fue transformado en águila marina.

Como en los dos casos anteriores, también Meleagro es privado del don de la inmortalidad al dejar de preservarse el objeto al que queda ligada su inmunidad. En este caso también es una mujer, su madre, dadora de vida, la que decide su triste final, una muerte del todo deshonrosa para un héroe.

No importa cuál sea la causa de la muerte de Meleagro, si el retorno al combate contra los curetes o el hecho de que su madre eche al fuego el tizón al que quedaba unida su invulnerabilidad. Lo que hace a nuestro juicio especial el mito de Meleagro es no solo el trágico destino del héroe, sino la relación que subyace entre *hybris* y destino. Es difícil escapar del poder de la Moira, sea cual sea su instrumento. Es un pensamiento que subraya Baquílides en el Epicinio V. El encuentro entre Heracles y Meleagro en el Hades enseña a Heracles que nadie es afortunado del todo y que el éxito es efímero, de modo que hasta el más grande de los héroes puede sucumbir, un pensamiento que ya aparece en Heródoto (Libro I, parr. 207) cuando Creso aconseja a Ciro:

> «[…]considera ante todo que las cosas humanas son una rueda, que al rodar no deja que unos mismos sean siempre afortunados».

Resulta obvio, a tenor de los acontecimientos subsiguientes, que el aprendizaje de Heracles no es completo. Como Meleagro, Heracles también muere a manos de una mujer, Deyanira, hermana de Meleagro e hija de Altea, una muerte más que deshonrosa para un

héroe. Lo es porque la mujer utiliza armas que guarda celosamente en el espacio de su hogar, sus dominios —en el caso de Deyanira la túnica manchada con la sangre de Neso, en el otro el tizón guardado en un cofre—. Se trata de armas que son desconocidas para el hombre y que, por tanto, no puede combatir con la fuerza de su brazo.

Ambas muertes tienen como rasgo común no solo la mano ejecutora sino la causa: tanto Meleagro como Heracles sucumben a una pasión que hace tambalear los pilares de la familia, lo que confirma la importancia que tiene esta institución entre los griegos, más relevante que el amor apasionado, causa de desmesura o *hibrys*, como también es desmesura o *hibrys* ser mortal y querer desafiar el destino humano, que no es otro que la muerte. La *hibrys* se concibe así como un pecado capital para los griegos. El destino adquiere en estos casos una dimensión ética que ha de ponerse en conexión con el comportamiento humano. Sea como fuere, los mortales no pueden superar lo que ordena el destino.

El destino manifiesto: Eneas y la supervivencia del pueblo de Troya

Eneas fue uno de los pocos héroes de la *Ilíada* que luchó con el bando de los troyanos. Hijo de Anquises, rey de Dardania, y de la diosa Afrodita, Eneas acudió al frente de los soldados a la llamada de Troya, con cuya casa real estaba emparentado a través del matrimonio con Creúsa, hija del rey Príamo.

Durante la guerra de Troya el héroe dardanio desarrolla un valiente papel. Homero le hace enfrentarse junto al arquero Pándaro con Diomedes; cuando rescata el cadáver de su cuñado Alcátoo ha de espantar a Idomeneo, y en el canto XX confronta al mismísimo Aquiles. El héroe dardanio fue herido en varias ocasiones. Lo que cuenta, sin embargo, no es tanto su participación en Troya como su proyección hacia el futuro. Hera y Atenea han determinado que Troya ha de caer, pero Poseidón profetiza que los troyanos sobrevivirán a partir de la estirpe de Dárdano, de la que tanto Príamo como Eneas descienden, aunque desde ramas distintas. Eneas sobrevivirá a la guerra. Salvará a su padre Anquises portándolo a sus espaldas —no así Creúsa, que muere en el incendio que asola Troya—, pero, contradiciendo la profecía homérica, no reinará sobre Troya sino que, junto con su hijo Ascanio, fundará una nueva dinastía en Italia.

Ignoramos en qué momento exacto se pone en conexión el mito de Eneas con la fundación de Roma. En el siglo V Dionisio de Halicarnaso cita a Helánico de Lescos y Damastes de Sigeon que consideran a Eneas fundador de ciudades en Italia, opinión que comparte

Aristóteles.

La leyenda de Eneas era conocida en Etruria desde antiguo. Entre los etruscos el mito de Eneas gozó por un tiempo de cierta popularidad, como testimonian varios vasos griegos encontrados en la región y que se datan entre el 525 y 490 a. C., y estatuillas del siglo halladas en Veyes, que representan a Eneas cargando a Anquises a hombros.

El mito de Eneas y su relación con la fundación de Roma se debe sobre todo a Virgilio y a la *Eneida* (s. I a. C.), sin olvidar ciertos precedentes como el poema épico de Nevio *La guerra púnica* (s. II a. C.), que menciona la estancia de Eneas en Cartago, o los *Annales* de Quinto Ennio (s. II a. C.), que hasta Virgilio fueron considerados el máximo exponente de la epopeya romana. Ambos, Nevio y Quinto Ennio hacen a Rómulo y Remo nietos de Eneas —lo que no era posible cronológicamente, ya que se acepta que Troya cayó en el 1184 a. C. y Roma fue fundada en el 753 a. C..

Virgilio narra la «odisea» de Eneas tras la guerra de Troya hasta llegar, siguiendo el curso del río Tíber, al Palanteo, una ciudad fundada por un rey de la Arcadia llamado Evandro muy poco antes de la guerra de Troya. Tiempo después allí se levantaría Roma.

El episodio más sobresaliente del mito de Eneas tiene que ver no con su participación en la guerra de Troya, sino con el destino que le resulta revelado por Poseidón. Es ese destino y la responsabilidad que recae sobre sus hombros, dar un lugar a los troyanos que sobreviven tras la guerra, lo que va a condicionar su existencia y le va a condenar a renunciar a Dido, reina de Cartago, una de las mujeres más fascinantes del mundo antiguo.

La historia de amor entre Dido y Eneas viene recogida en el libro IV de la *Eneida*, pero no resulta novedosa. En su versión más primitiva Dido era conocida como Elisa. De acuerdo con la versión del mito que da el historiador griego Timeo (finales del siglo IV y principios del III).

Elisa era hija del rey de Tiro, Muto, y hermana de Pigmalión. Pigmalión era casi un niño cuando su padre murió pero, a pesar de todo, el pueblo lo reconoció como rey. Elisa se vio obligada a casarse con su tío Acerbas, sacerdote de Heracles y la persona más poderosa después del rey. Pigmalión ambicionaba poseer las riquezas de Acerbas y ordenó asesinarle. Elisa, horrorizada, decidió marcharse. La joven conocía el lugar donde su marido guardaba sus tesoros, de modo que los cargó en varios barcos y se hizo a la mar con varios nobles tirios que estaban descontentos. Elisa recaló en Chipre. Allí se le unió un sacerdote de Zeus. Sus hombres tomaron a 80 sacerdotisas de Afrodita para hacer de ellas sus mujeres.

Poco después Elisa y sus acompañantes recalaron en las costas del norte de África, donde fueron bien aceptados. La princesa tiria pensó

que aquel era un buen lugar para instalarse con sus gentes y pidió a los libios una porción de tierra. Estos le dieron una respuesta ambigua: le permitirían tomar la tierra que pudiera abarcar una piel bovina. Era insuficiente a todas luces. Elisa era una mujer que brillaba por su inteligencia y determinación, de modo que cortó a tiras muy finas la piel y obtuvo un cordón con el que pudo abarcar un territorio lo suficientemente extenso para fundar una ciudad. Los indígenas, ligados por su promesa, tuvieron que acceder y dar a Elisa lo que le correspondía.

Pronto se levantó una ciudad en un punto en el que apareció una cabeza de caballo, lo que se interpretó como un buen augurio. La ciudad resultó ser muy próspera, de modo que con el tiempo uno de los reyes vecinos, Yarbas, quiso casarse con Elisa, ahora llamada Dido por los libios, y la coaccionó diciendo que si rehusaba le declararía la guerra. Dido no podía negarse, pero la idea le parecía terrible. Pidió un plazo de tres meses para calmar mediante sacrificios el alma de su primer esposo. Pasado ese lapso, como Yarbas no desistía de su idea, se arrojó a una pira y se suicidó.

Es, desde luego, un triste final para una reina bella, decidida y valerosa.

La relación pasional entre Dido y Eneas no parece ser una aportación original de Virgilio, aunque puede decirse que es el principal responsable de la versión artística del mito, en contraposición a la versión histórica. Es muy posible que el tema estuviera de moda en aquellos años en que el poeta latino redacta la *Eneida,* como pone de relieve la obra de Lucio Atreyo Pretextato, *An amauerit Didun Aeneas*.

Virgilio toma este motivo y narra la bella historia de amor entre la reina y el refugiado troyano en el libro IV de la *Eneida*, la obra cumbre de la literatura latina.

El libro IV es una «novela» dentro del *nostos* de Eneas, un *nostos* que no es tal, porque Eneas no regresó a Dardalia, sino que va en busca del lugar donde continuar la herencia de Troya con los pocos que sobreviven.

La narración comienza en Cartago, la ciudad de Dido, lugar al que llega Eneas por designio de la diosa Hera (Juno para los romanos) después de un peregrinaje de siete años. Allí, al final del banquete que la reina ha preparado en su honor, Eneas narra la epopeya de Troya desde la perspectiva de los vencidos, una extrapolación casi del episodio de Ulises en el país de los feacios. Dido escucha a Eneas con el corazón encendido. La reina se enamora del héroe. Es Eros, siempre obediente a los deseos de Afrodita, madre de Eneas, quien induce tal sentimiento en Dido para garantizar los mejores intereses de su hijo. Ana, hermana y confidente de la reina, le aconseja que se entregue a

la pasión amorosa. Eneas no puede resistirse y ambos se unen en matrimonio. Con ello Dido incumple la promesa hecha a su primer esposo —que en la Eneida aparece como Siqueo— de mantenerse fiel a su recuerdo. Eneas por su parte olvida que sobre él pesa un gran destino.

La felicidad del matrimonio dura bien poco. Hay dos fuerzas enfrentadas, amor y destino, placer y deber. Zeus (Júpiter) sabe bien que la continuidad de Troya no puede producirse en África sino en las costas del Lacio, donde Eneas fundará un gran imperio. Por eso, ante la intervención del despechado Yarbas, que pide al padre de los dioses que aleje al extranjero, pone fin a la unión de la feliz pareja. Envía a Hermes (Mercurio). El dios le increpa (En, IV, vv. 265-280):

> «Tú asientas ahora las bases de la alta Cartago y construyes, rendido a tu esposa, una hermosa ciudad, olvidado, ¡ay, dolor!, de tu reino y destinos. El rey de los dioses, el mismo en persona, que el cielo y las tierras domina con su poderío, del Olimpo esplendente me hace venir hasta ti; por las rápidas auras me ordena traerte el mensaje: ¿en qué piensas?, ¿qué esperas gastando tu tiempo en la Libia? Si nada te mueve la gloria de hazañas tan grandes y no quieres tú mismo esforzarte por tu propia gloria, mira a Ascanio que crece y los sueños de Julo heredero, a quien débense el reino de Italia y la tierra romana».

Eneas ha de rendirse ante el mensaje de los dioses y sacrificar a Dido. Él tiene un destino asignado y, como hombre piadoso que es, ha de cumplirlo. Por eso se marcha. Dido no puede soportar el dolor de resultar abandonada. Prefiere morir. Por eso levanta una gran pira y se arroja a las llamas.

Nuevamente interviene el hado, más poderoso que el amor. Eneas no puede desafiarlo. Ha de obedecer a ciegas el mandato de los dioses incluso aun cuando eso signifique renunciar a la pasión, todo aquello que endulza la vida.

El mito de Dido y Eneas fue ampliado en la poesía latina posterior a Virgilio. Destaca Ovidio en *Heroidas* III, con la carta que Dido dirige a Eneas para intentar retenerle. Hay otras referencias del autor en *Metamorfosis* XIV y *Fastos* III, vv. 523-655, donde amplía la historia de la hermana de Dido, Anna Perenna, y explica el origen de esta festividad en Roma. Silio Itálico en Púnica I (81-122), habla de cómo Aníbal, en cuyo escudo está grabada la fundación de Cartago y los amores de Dido y Eneas, jura ante la tumba de la reina odio a los romanos. Hallamos referencias circunstanciales al mito en Marcial, Juvenal y Ausonio. Tertuliano y San Jerónimo no siguen la versión de Virgilio, sino la de los historiadores, lo que permite considerar a Dido como ejemplo para la viuda cristiana.

El mito se recoge en nuestra literatura desde la Edad Media, como

acredita el interesante estudio de la profesora Lida de Malkiel. Así, Alfonso X El Sabio en su *Primera Crónica General* (caps. 51-61) y en *Grande e General Estoria* (2ª parte, Jueces, cap. 307-374 y 618-621); *Castigos y documentos* del rey don Sancho; *Sumas de la historia troyana* de Leonarte o el *Victorial* de Gutiérrez Díez de Games. En estas obras no resulta patente la influencia de la versión virgiliana, sí la de Ovidio. La traducción a principios del siglo XV de la *Eneida* por Enrique de Villena influye en la obra de Juan de Mena y el Marqués de Santillana, sobre *La Celestina* y el *Bursario* de Juan Rodríguez de Padrón.

En la poesía del Siglo de Oro los amores de Dido y Eneas son objeto de numerosas composiciones que acusan influencias no solo de Virgilio, sino también de las *Heroidas* de Ovidio. Es necesario mencionar la *Heroida Ovidiana* de Sebastián de Alvarado y Alvear, impresa en 1628, y la traducción de Antonio Ortiz de Zúniga, que aparece sin fecha, o la comparación de las versiones de Ovidio y Virgilio que hace Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*. Quevedo ironiza sobre el deseo de Dido de tener un hijo de Eneas. Góngora alude asimismo a la reina de Cartago en tono burlesco. Garcilaso contempla el mito en *Bucólicas* y Églogas, con influencia de los versos de Ovidio. También lo hace Gracián. Los amores trágicos y la partida de Eneas son objeto asimismo de numerosos romances.

Frente a la tradición poética del Siglo de Oro que recoge la pasión de Dido y Eneas surge una corriente restauradora de la historicidad del mito, muy crítica con la «invención» de Virgilio, coincidente además con una visión negativa de Eneas —se dice de él que es cobarde, engañoso y traidor—. Cervantes es uno de los que defiende a la reina cartaginesa en un poema incluido en el libro IV de La Galatea, y sobre todo lo hace Alonso de Ercilla en *La Araucana*, para quien no podía haber discrepancias entre el arte y la verdad histórica. Más neutro es el jurista aragonés Diego de Morlanes (1525-1610), en su *Romance de Dido y Eneas*.

En todo caso, la fuente inspiradora de los poetas desde el Siglo de Oro hasta bien entrado el XIX fue la versión virgiliana, bien resumida en el epigrama latino atribuido al poeta Ausonio:

> «Desdichada Dido, no hallas marido oportuno: huyes, cuando muere el uno, y cuando huye el otro, mueres».

Sea cual fuere la verdad histórica, si algo hemos de aprender de este mito en la versión que de él nos da Virgilio es la influencia que el destino personal tiene en nuestros actos y cómo condiciona nuestro libre albedrío. A veces nos vemos obligados a dejar atrás todo aquello que nos aparta del destino que ha sido prefigurado por otros, lo que

resulta doloroso en extremo por las consecuencias dramáticas de nuestras decisiones. Ese es el verdadero trabajo del héroe, avanzar a pesar de todo para cumplir nuestro propósito vital.

Aquiles y la libertad de elegir

Aquiles fue el primero de los héroes de la cultura griega, paradigma del guerrero y modelo de inspiración para figuras tan notables como Alejandro Magno, que le consideraba antepasado suyo, y para muchos autores y artistas desde Grecia y Roma hasta casi nuestros días. Su historia viene recogida en la *Ilíada*, el poema homérico que narra los últimos cincuenta y un días de la epopeya de Troya y de la que Aquiles es protagonista indiscutible, como acreditan los épicos versos con los que comienza la obra:

> «Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves —se cumplía la voluntad de Júpiter— desde que se separaron disputando el Átrida, rey de hombres, y el divino Aquiles».

De acuerdo con el mito, Aquiles era hijo de la nereida Tetis, nieta de la titánide homónima, y del rey de los mirmidones, Peleo, hijo de Éaco. La belleza de Tetis había enamorado a Zeus y a Poseidón. Ambos hermanos se la disputaban, pero un oráculo de Prometeo afirmaba que el hijo que engendrase Tetis sería más poderoso que su padre, de modo que Zeus obligó a la diosa a desposarse con un mortal —lo que implicaba que también lo sería su descendencia—. Tal honor recayó en Peleo, que recibió el matrimonio con mucho agrado, como recompensa a sus actos heroicos. Tetis no tuvo otra opción que doblegarse.

Según recoge Apolodoro (*Biblioteca Mitológica,* 3.13.6), la conciencia de la finitud de su descendencia llevó a la diosa a querer otorgar el don de la inmortalidad a su hijo Aquiles, un niño bello, fuerte y robusto, demasiado para quedar condenado al triste final que supone la muerte humana:

> «Tetis tuvo un hijo de Peleo y queriendo hacerle inmortal, por la noche y a escondidas de su marido, lo ocultaba entre el fuego para destruir la porción paterna y de día lo untaba con ambrosía».

Al parecer Tetis habría hecho esto con los seis hijos que tuvo con

Peleo, pero los niños murieron al entrar en contacto con las llamas. Un día en que Tetis bañaba a su hijo en el fuego, Peleo interrumpió el ritual y sacó a Aquiles de la hoguera agarrándole por el talón, el único punto por donde no quedó protegido. Otra tradición, de la que habla Estacio (s. I), relaciona la invulnerabilidad de Aquiles con su inmersión en las aguas del Estige, el río que separaba el mundo mortal del Hades. Esta versión también hace a Aquiles débil por el talón, el punto por donde le sujetó su madre para que no le arrastrase la corriente. La iconografía representa bien esta explicación acerca de la vulnerabilidad de Aquiles. De época romana nos ha llegado el impresionante mosaico de la Casa de Teseo, ubicado en el Parque Arqueológico de Kato Paphos (Chipre). Este pavimento está fechado en el siglo V y representa el baño de Aquiles nada más nacer. La relación entre Aquiles y su destino queda simbolizada con la presencia de las Parcas, equivalentes romanas de las Moiras. La escena del baño de Aquiles también se reproduce con variantes en el puteal de mármol del Museo Capitolino de Roma o un plato de plata de mediados del siglo IV conservado en el Museo de Augst. En el museo de Antalya se guarda un mosaico posterior, del siglo V, en el que Tetis, representada como una anciana, sostiene a Aquiles niño por los pies para sumergirle en la fuente Pege, un círculo a cuya derecha se yergue una columna con una serpiente enroscada, símbolo del Hades.

Aquiles cortándose un mechón de cabello en duelo por el cuerpo de Patroclo. Grabado de P. Lombard, 1660, según A. van Diepenbeeck. Fuente: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Una tradición tardía posterior a Homero unió los destinos de Aquiles y Troya. Aquiles tenía tan solo nueve años cuando Calcas, un

prestigioso adivino de Micenas, predijo a los reyes que la orgullosa Troya no caería sin la ayuda de su hijo. Ir a la guerra supondría la muerte del héroe, pero a cambio ganaría la gloria inmortal; si por el contrario Aquiles se quedaba en la corte podría gozar de una existencia pacífica, pero tarde o temprano moriría y sería olvidado.

La diosa Tetis quiso evitar a su hijo de la tragedia que se estaba fraguando. Por eso, llegado el momento, pidió al rey Licomedes, de la corte de Escira, que ocultase a Aquiles junto con sus hijas y lo criase junto a ellas. El rey Licomedes aceptó sin saber que Aquiles era un muchacho, ya que se presentó vestido como una jovencita, a la que las vírgenes llamaron Pirra a causa del color rubio de sus cabellos (Higino, *Fábulas*, 96).

Aquiles había recibido una excelente educación. Su primer preceptor fue Fénix, hombre de confianza de Peleo, que inició a su pupilo y también a Patroclo, su amigo más íntimo, en las artes del combate y la oratoria. Al llegar al término de la primera infancia Peleo entregó a su hijo y a su amigo Patroclo al centauro Quirón, preceptor de héroes y también del propio rey. Quirón enseñó a sus pupilos habilidades orientadas al cultivo de la mente y del espíritu, como correspondía al ideal educativo del siglo VI a. C., reflejado iconográficamente en las ánforas panatenaicas del grupo de Leagros (finales siglo VI a. C.), las ánforas del grupo Kuban (s. V a. C.), entre otras. La escena tenía ya tradición entre los artistas griegos. La vemos reflejada en la cerámica antigua, en un ánfora protoática procedente de la isla de Egina fechada entre los años 650-615 a. C., una segunda ánfora del 550 a. C., y en otras piezas como cuencos, además de los vasos de figuras negras y rojas hasta el siglo V a. C. En el arte griego de los siglos siguientes tendría escasa aceptación.

Píndaro describió brevemente la educación de Aquiles (*Nemeas* III, vv. 43-53):

> «El rubio Aquiles, morando en la casa de Filira/niño aún, a fuer de juego, emprendía notables acciones. Con sus manos/ haciendo vibrar muchas veces la lanza, de poco hierro/ guarnecida, semejante a los vientos,/en lucha dio muerte a leones salvajes/y abatió jabalíes; y sus cuerpos al hijo de Crono,/al Centauro, aún palpitantes llevaba,/cuando tenía seis años, primero, y en todo tiempo, después;/de él se asombraban Artemis y la osada Atenea,/cuando mataba los ciervos sin perros ni redes dolosas,/pues a fuerza de pies les podía».

De este texto se desprende que la caza era una habilidad esencial en la educación del héroe. Cabe advertir, sin embargo, que hay muy escasas representaciones de Aquiles entrenándose en el arte de la caza. Las más significativas son el puteal del Museo Capitolino de Roma y el mosaico del Museo del Bardo (siglo V o VI) en el que Aquiles aparece

cabalgando a Quirón.

El monte Pelión debía de ser una especie de paraíso para el joven héroe y su amigo, por lo que resulta comprensible pensar lo duro que fue para Aquiles interrumpir su formación como guerrero y vestirse de muchacha. Quizás este «travestismo» forzoso durante el paso de la niñez a la adolescencia, un momento crucial, es el que explica el carácter contradictorio del héroe y sus reacciones un tanto femeninas. En Aquiles conviven ferocidad y ternura, virilidad y feminidad, libertad frente a condicionamiento, crueldad y humanidad. El mejor ejemplo de la naturaleza ambivalente de Aquiles se da en el encuentro con el anciano Príamo (canto 24, vv. 470 y ss.), al que trata con injusticia pero con quien llora por la pérdida que les une o unirá —en un caso la del hijo, en el otro la de la pérdida que sufrirá Peleo cuando Aquiles muera, como está determinado.

Aquiles, como hombre y futuro guerrero, no puede luchar contra su propia naturaleza, eminentemente masculina. En la corte de Esciro se enamora de Deidamia, a la que deja embarazada antes de partir a Troya. Tampoco puede resistirse a la llamada de las armas cuando Ulises se presenta en la isla y le descubre con un ardid.

Sobre la estancia de Aquiles en Esciro escribió ampliamente Estacio, pero también Sófocles, Eustacio, Apolodoro, y autores latinos como Ovidio, Higinio, Plinio, Filostrato el Joven, Servio, Licofron o Sidonio. La iconografía se hizo eco asimismo. Polignotro seguramente pintó a Aquiles en la habitación de las mujeres, lo que influyó en el arte romano de los sarcófagos. Otros artistas representaron a Aquiles descubierto por Ulises, la despedida de Licomedes o a Aquiles vistiéndose las armas.

Luis Goitysolo (1935) se refirió al episodio de Escira en su obra *La cólera de Aquiles* (pp. 236/37). Según él, daría cuenta de por qué el Pelida abandonó el combate en un momento esencial de la guerra, enfadado con Agamenón porque le había arrebatado a la esclava Briseida, y por qué volvió a luchar tras la muerte de Patroclo a manos de Héctor.

> «Lo que realmente importa, lo que sí constituye una pieza clave para la comprensión de su personalidad, es la terrible dicotomía a la que fue sometido de niño. Me refiero, claro está, a su feliz iniciación en la vida bajo la tutela del centauro Quirón, al desarrollo de sus facultades físicas a la par que intelectuales en directo contacto con la naturaleza, aprendizaje que tan brutalmente había de interrumpir su madre, con el inútil pretexto de salvarle, dándole una educación de niña en esa especie de convento de monjas que, para un Aquiles, debió de ser la corte del rey Licomedes (…). De ahí en adelante, sus avatares así bélicos como amorosos son meros detalles ilustrativos (…). Solo a partir de esta desviación forzada, impuesta desde fuera, podremos explicarnos su desdeñoso sentimiento de superioridad, el típico comportamiento prepotente que no esconde sino la inseguridad y el

> desamparo característicos de aquel que no ha logrado superar la creencia de haber sido víctima, en sus primeros años, de la traición y el abandono (…)».

Para Goitysolo lo que parece innegable más allá de las consecuencias de este episodio sobre la personalidad de Aquiles es el dilema que el destino impone al héroe desde niño y que le impele a aceptarlo o a rebelarse contra él.

Esta lucha contra el destino queda reflejada hasta cierto punto en la *Ilíada* (canto 9, vv. 406-416) cuando Aquiles se dirige a Ulises y le aconseja a él y a sus hombres que vuelvan a casa.

> «La vida de un varón ya regresar no puede ni cual botín de guerra ni cogida, en el preciso punto que traspase el cerco de los dientes. Pues así, justamente, me lo dice mi madre Tetis, diosa de pies de plata: que son dos las Parcas que a la meta me llevan de la muerte; si quedándome aquí, por ambos lados de la ciudad de los troyanos lucho, se me acabó el regreso, mas mi gloria será imperecedera; en cambio si a mi casa yo me llego, a la querida tierra de mis padres, se acabó para mí la noble fama, mas durará mi vida largo trecho, ni habrá de alcanzarme raudamente la meta de la muerte».

Estos versos conducen a la reflexión y plantean la duda de hasta qué punto la decisión de Aquiles es una excepción al destino fijado de antemano por las Moiras. Aquiles elige finalmente una vida breve y la gloria inmortal, pero hemos de preguntarnos si era realmente esa su voluntad, si realmente tenía libertad de elegir. Se achaca a Ulises, a sus argucias y a sus dotes de persuasión, el hecho de que el Pelida acuda con sus mirmidones a la llamada de Troya, pero hemos de pensar que Aquiles ha sido educado para el arte de la guerra, que sobre él pesa un ideal de excelencia y que hay, por otro lado, un llamado de los aqueos que, como futuro rey de Ftia, no puede ignorar. La libertad de elegir aparece condicionada hasta el punto de que dudamos que siga siendo libertad. Aquiles elige, pero lo hace en el único sentido que resulta posible: elige la clase de muerte que se espera de él, una muerte heroica, para preservar su honor, tal y como también hace su oponente, el príncipe troyano Héctor. Para un guerrero, para un héroe, resulta inaceptable todo aquello que amenace su honor, su respetabilidad.

Hay un pasaje de la *Ilíada* que ilustra bien este sentimiento en Aquiles, justo cuando el río Escamandro parece a punto de aniquilarle (canto 21, vv. 273-283).

> «¿Cómo no viene ningún dios a salvarme a mí, miserando, de la persecución del río; y luego sufriré cuanto sea preciso? Ninguna de las deidades del cielo tiene tanta culpa como mi madre, que me halagó con falsas predicciones: dijo que me matarían al pie del muro de los troyanos, armados de coraza, las veloces flechas de Apolo. ¡Ojalá me hubiese muerto Héctor, que es aquí el

más bravo! Entonces un valiente hubiera muerto y despojado a otro valiente. Mas ahora quiere el destino que yo perezca de miserable muerte, cercado por un gran río; como el niño porquerizo a quien arrastran las aguas invernales del torrente que intentaba atravesar».

Estos versos ponen de manifiesto que Aquiles no deja de ser una víctima de sus propias circunstancias, de su condición de príncipe, de semidiós, del paradigma del guerrero para el que ha sido educado, del ideal de la muerte épica, de la que solo podría salvarse si no fuese hijo de Peleo o fuera una muchacha, algo en lo que su madre le convierte transitoriamente en el episodio de Escira pero que Aquiles no es.

La muerte de Aquiles es una condición de destino, como lo es la de Sarpedón. La Moira es siempre la responsable de la muerte del héroe, tal y como se deduce de varios pasajes de la *Il*íada (canto 21, vv. 83-84 y 279-283; canto 16, v. 849; canto 17, v. 119). Aquiles no puede escapar tampoco del poder de la Moira.

Aquiles entre las hijas de Licomedes de Adrien Dassier. Museo de Bellas Artes de Lyon. Fotografía de Rama, Wikimedia Commons, Cc-by-sa-2.0-fr.

Pero quien se rebela desde el principio contra el destino que augura la condición mortal que Aquiles ha heredado de Peleo es su propia madre, una deidad inmortal. Es admirable la resistencia de Tetis ante la muerte anunciada de Aquiles, por lo que le protege hasta el final para evitarle el penoso destino derivado de su naturaleza humana y, cuando Patroclo es despojado de su armadura, le entrega para la guerra armas que forja el mismo Hefesto no solo para que vaya a la muerte ataviado como lo que es, el mejor de los guerreros, hijo de reyes y dioses, sino quizá para ayudarle a eludir su suerte, protegerle e imponerse sobre la Moira.

El único consuelo ante una muerte épica e impuesta por una fuerza superior a la que puede llamarse hado o azar será la fama imperecedera. La muerte es concebida entonces como un auténtico regalo, pues promete otra clase de inmortalidad. Aquiles, como otros héroes homéricos, queda privado de la vida con todo lo que ella implica de placer y de dolor, pero a cambio será representado por artistas de todos los tiempos, elevado a la categoría de mito, venerado y adorado como un dios.

Aquiles se convirtió en un ídolo para todas las generaciones de la cultura grecolatina. Fue modelo no solo para emperadores y reyes de época romana, sino también para el gran público. Su popularidad era tal que aparecía con frecuencia en pinturas decorativas en mansiones privadas. Sirva como ejemplo el famoso palacio de Roma llamado Domus Aurea, el palacio del emperador Nerón, en el que uno de los frescos representaba el episodio del descubrimiento de Aquiles en Esciro oculto entre las doncellas.

Es muy posible que la figura de Aquiles, además de ser representada en el arte, fuese objeto de un culto de base épica al menos desde época helenista, en especial en la isla de Leuce y en la Tróade (noroeste de Anatolia), lugar donde se creía que reposaban sus restos y que aparece descrito en Homero. Los versos homéricos se refieren a la tumba de Aquiles como «un gran e irreprochable túmulo» ubicado «en un saliente de la costa sobre el ancho Helesponto» (*Odisea*, canto XXIV, vv. 71-84) para que fuera visible desde el mar. Este saliente se ha identificado en la actualidad con el promontorio de Sivri Tepe, cerca de la bahía de Beşika. Aunque la tumba hallada en ese lugar corresponde al siglo III a. C., era allí donde los antiguos veneraban al héroe y lo invocaban. Se creía que el fantasma de Aquiles aparecía alrededor de su tumba, lo que pudo influir en la consolidación de su culto en la Tróade. Parece acreditado que

Alejandro visitó el lugar del enterramiento de Aquiles en el 334 a. C., de camino a Oriente para honrar a su antepasado y a otros héroes de Troya, tal y como aparece descrito en Diodoro Sículo, Plutarco, Cicerón y Arriano. También lo hicieron otros personajes ilustres como Caracala o Juliano. En la *Hécuba* de Eurípides la tumba de Aquiles se sitúa sin embargo en el litoral tracio, es decir, al otro lado del Helesponto, y es allí donde de acuerdo con el dramaturgo el héroe se manifiesta y se sacrifica a Polixena. No puede descartarse que en Tracia también fuese objeto de culto alrededor de una réplica del túmulo. Aquiles también fue venerado, quizás desde fecha muy temprana, en la isla de Leuce, Escitia, un lugar con el que también tenía conexión —según un verso del poeta Alceo sería «protector de la tierra escita»—. Aquí se le atribuían poderes oraculares, tal y como describe Arriano, y se le consideraba protector de los navegantes, algo en lo que coinciden autores como Máximo de Tiro y Filóstrato.

El culto y la presencia de Aquiles en el arte decayó con el advenimiento del cristianismo, como sucedió con todos los temas de carácter mitológico. A partir del siglo XV y hasta el XIX la figura se recupera, sobre todo durante el barroco, con Rubens. El pintor representa la vida del héroe, desde su nacimiento a su muerte, en ocho episodios, los más relevantes y significativos: el baño en el Estige, su estancia en el monte Pelión y en Esciros, la guerra de Troya, el episodio de su cólera, el combate con Héctor y la profanación de su cadáver, el enfrentamiento con Pentesilea, la reina de las amazonas, el encuentro con Príamo, y su desafortunado final. De estos cuadros se conservan varias copias, a las que se añaden cartones para tapices.

Rubens influyó sobre artistas como Jacob Jordaens (1593-1678) y Teniers (1610-1690), ambos flamencos, que tratan el tema de Aquiles en alguna de sus obras. Poussin, Van Dyck, Tiépolo, David, Ingres y Delacroix. El tema más tratado es la presencia de Aquiles en la isla en Esciros, pero también se recrean otros episodios, como las representaciones del centauro Quirón con su alumno o el momento en que Tetis lo entrega (menos frecuentemente se representa Peleo), o el baño en el Estige.

A ello se añaden obras literarias, entre las que destacan una *Aquileida* bizantina (siglo XV, probablemente) de un autor desconocido; la tragedia de Thomas Corneille, titulada *La mort d'Achile* (siglo XVII) y *La Aquileida* de Goethe, la gran epopeya que dejó incompleta el autor. Se trata en esencia de nuevas interpretaciones del mito. Hay otras obras dedicadas a Aquiles, sin duda. Entre nosotros no podemos obviar a Luis Goytisolo y su obra capital *Antagonía*, de la que forman parte *Recuento* (1974), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1977), *La cólera de Aquiles* (1977) —con un Aquiles femenino, Matilde Moret — y *Teoría del conocimiento* (1981). En cuanto a la música destaca la

presencia del mito en la ópera y, en especial, la obra de Haendel con el título de *Deidamia* y otra de Lulli con el de *Aquiles y Deidamia*. El episodio de Aquiles en Esciros ha sido representado en el *ballet*.

No son un premio suficiente para Aquiles el recuerdo y la gloria imperecedera. Homero hace hablar a su espectro para confirmar que su decisión no ha sido la óptima ni su reinado entre los muertos puede compensar la añoranza de estar vivo, como reconoce en el canto XI de la *Odisea* (vv. 489-490), durante la *katábasis* de Ulises.

> «Preferiría ser el más pobre y sucio de los rudos campesinos que se revuelcan en los estercoleros sobre la tierra, que ser el gran rey Aquiles en este mundo de sombras subterráneas».

La vida, incluso la más gris y desgraciada, no deja de ser el mejor de los dones, como reconoce Kavafis en su famoso poema, Ítaca —«*Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado*»—. Por eso la *Ilíada* puede definirse a nuestro juicio como el poema de la cólera ante la imposibilidad de rebelarse contra el destino que impone la muerte como final. Se equivoca Homero y en general el pensamiento griego al estimar que la compensación ante la muerte es la gloria inmortal. La única compensación posible sucede durante la vida y no es otra que el amor, capaz incluso de vencer a la muerte.

El mito de Alcestis o de cómo burlar el destino

Alcestis, al igual que otras heroínas míticas como Penélope, Laodamía, Andrómaca o Evadne, ha pasado a la historia como arquetipo de virtud femenina. Su mito nos ha llegado a través de los grandes autores griegos y latinos, y en especial Eurípides.

La referencia más antigua la tenemos en Homero, en el canto II de la *Ilíada* (vv. 713-715), donde se la menciona simplemente como madre de Eumelo e hija de Pelias y se la caracteriza como mujer de gran belleza. También se refiere a Alcestis Hesíodo, en su *Catálogo de mujeres,* haciendo mención a la servidumbre de Apolo en la casa de Admeto. Aunque autores como Frínico y quizás Sófocles fueron transformando el mitema, su relevancia surge sobre todo a partir de Eurípides, que fija muy bien los nudos argumentales que dan vida al mito.

La obra de Eurípides, representada en el año 438 a. C., presenta como peculiaridad ser el único caso en que una tragedia es introducida tras una trilogía (compuesta por *Las cretenses, Alcmeón en Psófide* y *Télefo*), ya que lo habitual era colocar en este lugar un drama

satírico.

Entre las fuentes romanas destacan dos obras anónimas, la *Alcestis barcinonensis* y el cantón de Alcesta, además de las citas de Ovidio, en su *Ars Amandi* (libro III), las fábulas 50 y 51 de Higino, y referencias en poetas latinos como Marcial, Estacio, Juvenal y Apolinar entre otros, que acreditan la intensa presencia del mito en el mundo romano.

Esta bellísima joven, virtud que ensalza Homero, era hija de Pelias y Anaxibía, los reyes de Yolco, y esposa de Admeto, rey de Feras (Tesalia). Admeto era un joven valeroso. Según narra Apolonio de Rodas, había participado en la expedición de los Argonautas y también en la cacería del jabalí de Calidón. Al parecer no tuvo un papel relevante en ninguna de las dos empresas.

Se dio la circunstancia de que Apolo fue siervo de Admeto durante todo un año. El dios había sido castigado por causar la muerte de los cíclopes, los forjadores del rayo, lo que Apolo hizo porque Zeus, a su vez, había matado a su hijo Esculapio por haber resucitado a Hipólito o a Glauco —depende de las versiones—. Por este motivo, para expiar su crimen, Apolo tuvo que trabajar en la casa de Admeto cuidando del ganado. El rey de Feras fue un excelente anfitrión, de modo que el dios y él se convirtieron en amigos, razón por la que Apolo protegió a Admeto y le hizo algunos favores. Otras versiones del mito que surgen durante época helenística sugieren que el dios estaba perdidamente enamorado de Admeto. Así, Riano (s. III a. C.), Calímaco (*Himno a Apolo*, vv. 47-49) y Antípatro de Tesalónica (s. I a. C.) en *Numa* (62c). Plutarco (50-120) reconoce a Admeto, junto con Forbante, Jacinto e Hipólito de Sición, como amante de Apolo, versión que llegará hasta el siglo V o VI. Sea como fuere, lo cierto es que durante la estancia del dios délfico en su casa, Admeto se enamoró de Alcestis y pretendió su mano. No fue tarea fácil conquistarla. Pelias, rey de Yolco, había resuelto no entregar a su hija sino a un hombre cuyo carro llevara uncido bajo un mismo yugo un león y un jabalí. Apolo facilitó a Admeto todo lo que necesitaba para cumplir su misión. Gracias a la ayuda de su huésped y amigo (o amante), el joven tesaliano logró la mano de Alcestis.

En el pseudo Apolodoro (s. I o II) se narra que, al celebrarse los esponsales, el novio omitió hacer un sacrificio en honor a Artemis. La diosa, ofendida, quiso vengarse, por lo que llenó de serpientes la cámara nupcial. Apolo intervino de nuevo y aconsejó a Admeto para aplacar la ira de su hermana (Apolodoro, Bibl. 1.9.15).

Las Moiras habían determinado que Admeto muriese en plena juventud. Según la versión de Esquilo en *Euménides* (vv. 721-727), durante su estancia en la casa de Admeto, Apolo habría emborrachado a las diosas y las habría convencido de volver inmortales a los

mortales para beneficiar a su amigo, algo imposible hasta para el propio Zeus.

El engaño a las Moiras también se contempla en la *Alcestis* de Eurípides, que lo recoge, al igual que Frínico y quizás Sófocles. En este caso es el dios Apolo quien habla y narra cómo las tres diosas impusieron una condición:

> «Siendo yo piadoso a un hombre piadoso encontré, el hijo de Feres, al cual libré de morir tras engañar a las Moiras. Las diosas me concedieron que Admeto escapase por el momento del Hades, si él entregaba, a cambio, otro muerto a las deidades infernales» (E. Alc. Vv. 1-14).

Por tanto, las hilanderas aceptaron prolongar la vida de Admeto pero solo si conseguía que alguien muriese en su lugar. Nadie consintió sacrificarse por Admeto, ni siquiera su propio padre, Feres, ya muy anciano. Solo Alcestis se ofreció, por amor, a morir en lugar de su esposo.

Hércules devolviendo a Alcestis a su marido Admeto. Grabado de Louis Desplaces. Museo Metropolitano de Arte.

Eurípides comienza su narración el día fatal en que Alcestis debe dejar de existir. La joven acepta el sacrificio de dar su vida por la de Admeto pero a cambio le pide que no vuelva a casarse ni dé madrastra a sus hijos. No es desde luego un destino favorable para Admeto, obligado a guardar la ausencia.

La historia de Alcestis tiene, sin embargo, final feliz. Según una versión del mito, cuando su alma llega al Hades, Perséfone no está muy segura de qué hacer con ella. Entonces pregunta a los jueces. Estos deciden que la muerte de Alcestis es injusta y Perséfone, admirada ante su sacrificio, la devuelve espontáneamente a la luz.

Otra versión del mito atribuye a Heracles el regreso de Alcestis del mundo de los muertos. El mitema de Heracles se debe a Frínico. Eurípides también lo recoge y da un protagonismo esencial al héroe, haciendo que, tras el dolor, todo llegue a buen puerto a través de la experiencia de la piedad.

Ocurrió que Heracles, antiguo compañero de Admeto en la expedición de los Argonautas, se encontraba de paso en Feras justo cuando se produjo el fallecimiento de Alcestis. Admeto era conocido por ser un hombre hospitalario y modelo de anfitrión y no solo por haber acogido a Apolo, sino por abrir su casa a cualquier extranjero que lo solicitara. Los tesalios eran, además, famosos por respetar el recto cumplimiento de las reglas del trato con extranjeros.

Las relaciones de hospitalidad entre nobles vienen bien establecidas en la *Ilíada* y también en la *Odisea.* De la lectura de los versos en los que se contemplan las leyes hospitalarias se comprende que, entre aristócratas, esta institución adquiere una significación especial, pues se convierte en una especie de alianza entre las casas. Heracles, además de miembro de la aristocracia y antiguo compañero de aventuras, es también un semidiós. Por eso se comprende que el rey de Feres, un hombre respetuoso de las tradiciones y famoso por su piedad, acogiera a Heracles, como antes había acogido a Apolo, si bien le ocultó su desgracia. No hacerlo hubiera sido motivo de vergüenza para Admeto, ya que las reglas de la hospitalidad obligaban a entregar al huésped una serie de dones, tales como celebrar un banquete en su honor y otros festejos incompatibles con el duelo. Por eso Admeto hace creer a Heracles que la mujer fallecida era extranjera y omite la celebración pública del banquete, de modo que el festín se celebra en solitario, en las habitaciones del huésped. Poco tiempo después Heracles comprendió a través de un criado que contemplaba atónito cómo el extranjero comía sin recato, que era la reina quien había muerto. Heracles, arrepentido y deseoso de compensar a su anfitrión, descendió al Hades y, después de luchar contra Thánatos, la trajo de regreso y la ofreció, cubierta con un velo, como regalo a Admeto. Este se negó a aceptar el presente en recuerdo a la promesa hecha a la esposa, pero al final hizo prevalecer los deberes de la hospitalidad y aceptó el regalo de su huésped. Así descubrió que la mujer que se escondía tras el velo era la propia esposa, aún más bella de lo que había sido antes. Por lo tanto, puede considerarse que el premio al recto cumplimiento de los deberes de hospitalidad fue la resurrección de la sacrificada esposa.

Eurípides no indica cuál fue la respuesta de Alcestis. De acuerdo con el ritual para su purificación, la estancia en el Hades la obligaba a permanecer en silencio durante tres días. La crítica sí ha censurado, en cambio, la actuación de Admeto y la vulneración de la promesa hecha

a la esposa, exigencia que se mantiene en las sucesivas elaboraciones del mito —como excepción, en la *Alcestis Barcinonensis,* poema anónimo latino datado en el siglo IV, Admeto solo resulta obligado a recordar a la esposa, en cuyo caso no hay obstáculo para que vuelva a contraer matrimonio.

Sea cual sea la actitud de Admeto frente a los compromisos adquiridos, lo único cierto es que desde una perspectiva mítica y literaria Alcestis se convierte en el paradigma de esposa ideal, superior incluso a Penélope o Andrómaca, modelo de mujeres fieles y virtuosas.

> «¿Y cómo no habría de ser la mejor? ¿Quién lo negará? ¿Qué debe ser la mujer que destaque sobre todas? ¿Cómo podría dar mayor prueba de amor por su esposo que aceptando voluntariamente morir en su lugar?» (Alcestis, Eurípides, vv. 152-156).

Alcestis es capaz de avanzar un paso más, negar la propia existencia y salvar la vida del esposo, de modo que se sitúa más allá de las virtudes femeninas homéricas: belleza, fidelidad o laboriosidad.

> «Muero por ti, aunque habría sido posible no hacerlo, y haber encontrado entre los Tesalios el esposo que hubiera querido y habitar una próspera mansión real. No he querido vivir separada de ti con los niños huérfanos, ni he escatimado mi juventud, guardando los goces con que yo deleitaba» (Eur., Al., vv. 282-288).

Morir por Admeto es algo a lo que se niegan sus propios padres, a pesar de estar consumidos por la edad.

> «Ha ido sondeando uno a uno, a todos los suyos, a su padre y a la anciana madre que lo trajo al mundo, y a nadie encontró, excepto a su mujer, que quisiera dejar de contemplar ya la luz del sol, muriendo en su lugar» (Al., Eur., vv. 15-19).

La negativa de los antiguos reyes de Feras y su apego a la existencia da aún mayor valor al sacrificio de Alcestis, algo que recoge Platón en uno de sus diálogos más conocidos, el *Simposio*. En el discurso de Fedro, Platón habla del amor y de una virtud, el valor que conduce al autosacrificio. Pone por ejemplo el mito de Alcestis y lo enfrenta a la leyenda de Orfeo:

> «(…) a morir por otro están decididos únicamente los amantes, no solo los hombres, sino también las mujeres. Y de esto también la hija de Pelias, Alcestis, ofrece suficiente testimonio ante los griegos en favor de mi argumento, ya que fue la única que estuvo decidida a morir por su marido, a pesar de que este tenía padre y madre, a los que aquella superó tanto en afecto por amor, que les hizo aparecer como meros extraños para su hijo y parientes solo de nombre. Al obrar así, les pareció, no solo a los hombres,

> sino también a los dioses, que había realizado una acción tan hermosa, que, a pesar de que muchos han llevado a cabo muchas y hermosas acciones y el número de aquellos a quienes los dioses han concedido el privilegio de que su alma suba del Hades es realmente muy pequeño, sin embargo, hicieron subir la de aquella admirados por su acción. ¡Así también los dioses honran por encima de todo el esfuerzo y el valor en el amor! En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor como Alcestis, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades» (179b-d).

La *Alcesta centonaria*, formada por versos de poetas célebres como Virgilio, ofrece una versión mucho más pesimista del mito. En el centón Alcestis no regresa a la vida, lo que otorga mayor relevancia a su sacrificio al hacerlo definitivo y la ratifica, en su consecuencia, como paradigma de la excelencia femenina y mujer ejemplar.

La ejemplaridad de Alcestis ha de ser puesta en relación con el contexto social en el que surge el mito. La postura masculina ante la mujer en la sociedad griega queda expresada en el texto del juicio contra Neera, prostituta de Corinto y esposa de Estéfano, ciudadano ateniense, que se celebró entre el 343 y el 340 a. C. en Atenas. El autor del texto, probablemente Apolodoro, que entona la acusación, manifiesta lo que sigue:

> «Tenemos a las cortesanas para el placer, a las concubinas para la casa, a las esposas para la procreación legítima y el buen gobierno de la familia».

Desde sus primeros años la mujer libre era preparada para el matrimonio. A las niñas se les enseñaban hasta las habilidades consideradas típicamente femeninas, como hilar, coser, bordar y a realizar tareas domésticas o llevar la administración de la casa, el más importante de los cometidos de una mujer además de criar a los hijos. La infancia era muy corta y terminaba con las *arkteia* o «las fiestas de la osa», llamadas así a causa de una vieja leyenda. En torno a los diez años las niñas atenienses acudían al santuario de Ártemis Brauronia vestidas con túnicas azafrán para perder la virginidad. De ello se encargaba una sacerdotisa que, provista de un falo artificial, les rompía el himen para que la noche de bodas no les resultara tan traumática. Después entregaban sus objetos infantiles a la diosa y volvían a casa preparadas para la vida adulta.

Las distracciones de las muchachas eran escasas y se limitaban a conversaciones en el patio o a pequeños recados, como ir por agua, aunque era obligación propia de esclavas. La vida social no mejoraba en exceso con el matrimonio, que solía celebrarse en torno a los quince años. La boda era un acontecimiento de repercusión social, el

único en que la mujer tenía una cierta visibilidad. El matrimonio era concertado por el padre, que elegía al esposo. Junto con la mujer se entregaba una dote, que podía ser exigida en el caso de divorcio o repudio. Tras la fijación de los acuerdos económicos y la entrega de la dote comenzaban los preparativos de la boda, que consistía sobre todo en la entrega de la joven al esposo delante de testigos, una vez cumplidos ciertos ritos nupciales y los sacrificios a los dioses protectores del hogar y de la fecundidad.

Los preparativos de boda entre Alcestis y Admeto aparecen representados en el célebre epinetron de Eretría. El epinetron era una pieza de barro que las mujeres usaban para hilar la lana. Su peculiaridad es que se adaptaba a la forma del muslo y la rodilla. El epinetron eretrio, del 425 a. C., se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Representa mediante figuras rojas una escena típicamente femenina, muy íntima. Se trata de un grupo de mujeres. Unas atienden a la novia. Hay varias que se ayudan entre sí para vestirse. Otras decoran la cámara nupcial, colocando flores en los vasos que se utilizan en la ceremonia.

Una vez casada, la mujer ingresaba en el hogar del esposo. Su cometido era tener hijos y llevar el hogar. Gran parte de su tiempo lo dedicaba a cocinar, hilar y tejer, pero también a acicalarse. Su vida solía ser rutinaria, reducida a esta clase de tareas, sin más diversiones que las fiestas en honor de Démeter o algunos actos culturales. La vida de las mujeres de clase baja era infinitamente más dura. En ciertos casos trabajaban como vendedoras en el mercado para poder subsistir.

Contemplado en su contexto, el sacrificio de Alcestis ha de entenderse no solo como una muestra de amor al esposo, sino como una forma de asegurar su cometido femenino, esto es, mantener el *oikos*, el hogar, y el derecho de sus hijos a la herencia. El elogio más cumplido que una mujer griega recibió de su marido es el que figura en un célebre epitafio: «fue casta, hiló la lana, tuvo cuidado de la casa». Alcestis encarna ese ideal propio de la sociedad griega. Esta concepción de la mujer en tanto madre y esposa está en abierta contradicción con los valores actuales. No obstante no puede negarse que el peso de este paradigma es tan intenso que, aunque la distribución de roles en que se basa no es sostenible, sigue generando expectativas culturales sobre la mujer cuyo incumplimiento es fuente de conflictos cuando no de violencia.

Insistimos en lo que ya advertimos al comienzo del libro: el mito no puede ser leído desde la perspectiva actual. El mito narra la historia de personajes fuera de lo común, héroes o dioses. Su conocimiento nos ayuda a entender las encrucijadas a las que quizás nos tenemos que enfrentar alguna vez en nuestro recorrido vital. Siempre necesitaremos el mito para adentrarnos en nuestra propia naturaleza, para

comprender que nuestras inquietudes son las mismas que las de las generaciones precedentes. El mito, al igual que el cuento y la poesía, nos ayuda a utilizar el tiempo que nos ha sido asignado con curiosidad y pasión, a comprometernos con la aventura, a vivirla y a asumir el riesgo, a sortear los obstáculos con paciencia y determinación. Los humildes mortales también tenemos nuestras Ítacas, los lugares y las personas que nos hicieron felices una vez, nuestras metas y objetivos. Llegar allí sanos, salvos y un poco más sabios nuestro destino heroico.

Consideraciones finales

El recorrido por las historias griegas seleccionadas nos ha permitido confirmar el valor cognoscitivo del mito, su originalidad y, sobre todo, su vigencia en un tiempo absolutamente secularizado, dominado por la razón, el relativismo y los cambios en la comunicación derivados del uso de nuevas tecnologías. Mito y razón, aquello que los antiguos griegos llamaban *logos*, no son sin embargo dos opuestos enfrentados. El pensamiento mítico, considerado tradicionalmente como la no-verdad, pertenece a la estructura de la mente humana tanto como la razón, tal y como apuntó el gran helenista Mircea Elíade en su obra *Mito y realidad*. El hombre necesita símbolos y, en la cultura mediterránea, es el mito griego, tan abundante en ellos, el que se los ha proporcionado. Es, sin la menor duda, nuestra carta fundacional.

El mito griego, por otro lado, no reconduce únicamente a un fenómeno de naturaleza religiosa que implica un culto y ayuda a explicar el mundo, a conjurar los temores del hombre. Los griegos desde muy temprano analizaron el mito de manera crítica. Por eso algunos pensadores les otorgaron una significación alegórica, puesto que, como explicamos en la nota preliminar, por más que hablen de las aventuras de dioses y héroes, suceden en el terreno de lo humano —de ahí que fueran vistos como una gran metáfora—. Evémero de Mesene, escritor que vivió a fines del siglo IV a. C., fue aún más lejos al considerar que los dioses eran un «recuerdo confuso, o transfigurado por la imaginación, de las gestas de los reyes primitivos», teoría que aceptó muchos siglos después David Hume.

La doctrina de la alegoría y el evemerismo fue recogida simultáneamente por autores como Cicerón en *Sobre la naturaleza de los dioses* y en su tratado *Sobre la adivinación*, o por San Isidoro de Sevilla en *Etimologías* (VII). Durante el Renacimiento muchos humanistas retomaron los mitos griegos y los interpretaron a la luz de la doctrina cristiana. Era sin duda una interpretación interesada pero que ponía de relieve lo común que tienen las religiones, la verdad

subyacente a las mismas, una idea a la que puso fin Trento y la Contrarreforma. Aun así, poco después la cultura occidental dejó de ver en los mitos griegos la única referencia cultural mitológica y comenzó a compararla con los mitos que provenían de otros pueblos, como los americanos, lo que suscitó toda clase de interrogantes a los que las diferentes escuelas mitológicas del XIX intentaron dar respuesta, a veces desde una perspectiva lingüística, otras antropológica, otras literaria.

Es innegable que los mitos han sido durante siglos una fuente inagotable de riqueza literaria y artística, con influencias en la escultura, en las artes plásticas y en la música. Literatura y mito están estrechamente relacionadas. La literatura ha recogido la tradición mítica transmitida a través de la cultura oral, de modo que al mito se le ha atribuido esa función, la de ser literatura. Por eso el mito no se ha podido separar de lo literario, como se observa en las tragedias griegas que hemos ido citando a lo largo de las páginas precedentes. Pero no son solo los dramaturgos griegos ni los poetas los que recogieron los mitos. Estos han sido reinterpretados y actualizados de forma sucesiva desde la época de Roma hasta nuestros días, a veces hasta casi el abuso, por ejemplo cuando los mitos han sido objeto de versiones alternativas que casi han terminado por anular su significado original. Ha sucedido así con el mito de Ulises pero también con el de Prometeo, entre otros.

Esta es una de las razones por las que el mito ha ido perdiendo su valor intrínseco. Hay algunas más. Como advertíamos al principio, no ha sido infrecuente la utilización en nuestros días del mito como reclamo publicitario o como marca comercial, una forma de vulgarizarlo y de trivializarlo —aunque si somos un poco optimistas, también de dar cuenta de su vigencia y actualidad—. El mito, además, ha sido juzgado desde la óptica de los valores actuales, lo que ha contribuido a su menosprecio o desestimación. Es una tentación que deberíamos evitar, el ajustarlos a cierto tipo de discursos puesto que, si lo hacemos, olvidamos que el mito remite a la condición humana.

Pero si el mito sigue vivo no es de puro milagro. Es porque, al margen ya de su interpretación alegórica o en cierto sentido histórica, los griegos siempre fueron eminentemente prácticos y nos legaron a través de sus mitos un conjunto de principios esenciales que nos ayudan a conducirnos mejor en ese complejo laberinto que es nuestra propia existencia —de ahí que pueda decirse, como hace Gadamer en su obra *El problema de la historia en la reciente filosofía alemana*, que «somos incapaces de interpretar los mitos porque son ellos los que nos interpretan a nosotros». El mito tiene un indudable valor educativo que sería similar al de otro instrumento habitualmente desdeñado: el cuento de hadas. El cuento, al igual que el mito, es la llave que

permite acceder de forma sencilla a verdades de naturaleza universal. Por ese motivo, y a pesar de las variadas versiones que se nos ofrecen de cada uno, de los mitos griegos podemos extraer algunas reflexiones sobre el arte de vivir, siempre y cuando no incurramos en el pecado del reduccionismo, pues los mitos son polivalentes y, por eso, pueden y deben ser leídos desde diferentes perspectivas.

Hay una idea que subyace en la mayor parte de los mitos griegos, sea cual sea su temática principal, y que deberíamos tener presente en nuestra sociedad: la *hybris* o desmesura tiene consecuencias fatales. La restitución del equilibrio solo podrá alcanzarse mediante el castigo. Se incurre en *hybris* en el amor sensual pero también en otras áreas, como el matrimonio, el poder o incluso la belleza. La pasión amorosa tiene, desde luego, consecuencias fatales. Lo vemos, por ejemplo, en el caso de Helena de Esparta, en los amores entre dioses y ninfas, pero también en el mito de Heracles, que incurre en desmesura al introducir a Yole, su concubina, en la casa de la esposa legítima, la misma que termina privándole de la vida por querer defender su *status*. Las ninfas a su vez son responsables de su propia perdición pues resultan demasiado bellas. Así sucede en el mito de Apolo y Dafne, pero también en otros. Fue su aspecto el que provocó el sufrimiento de Psique, cuya belleza desmesurada ofendió a Afrodita, o que Afea solo viese como remedio para protegerse del acoso de los hombres el volverse invisible. Creonte incurrió en *hybris* al abusar de su poder como rey y otorgar leyes injustas. Igualmente Ulises, que al privar de la vista a Polifemo y humillarle con un comportamiento soberbio, excitó las iras de Poseidón.

Los mitos griegos nos explican que la justicia es consustancial al hombre. Las leyes más antiguas son las de la hospitalidad, como se comprende bien al leer la *Odisea*. El acoger al extranjero y darle cobijo, ropa, alimentos y regalos es una muestra de civilización, lo que permite diferenciar al hombre del animal. La exclusión de la ley del Talión y el establecimiento de tribunales que juzgan sobre la contravención de la ley es un paso más hacia la civilización, como muestra el mito de Orestes. Los límites de la soberanía del hombre vienen dados, sin embargo, por la ley divina, lo que llamaríamos hoy día quizás derecho natural, algo que pone en evidencia el mito de Antígona y, en menor medida, el juicio de Friné. Es el reflejo de la divinidad que los jueces heliastas ven en la hetaira Friné lo que les lleva a revocar la sentencia de muerte por la acusación de impiedad que pesa sobre ella. El hombre no puede atentar contra el instrumento elegido por los dioses para manifestarse, aunque esta sea una simple mujer sin derechos que vende su cuerpo y su ingenio.

Los mitos nos hablan también de nuestra impotencia como seres humanos. Por eso nos enseñan varias verdades que a veces olvidamos.

Una de ellas es que el exceso de amor a uno mismo y la despreocupación con respecto a los demás conduce a nuestra propia perdición, como sucedió a Narciso. Otra que todos, incluso las personas con mayor fortaleza, tenemos un punto débil, un talón de Aquiles. Hay otra enseñanza que no puede desdeñarse: no podemos subvertir el orden natural. Aunque lo deseemos con todas nuestras fuerzas, los muertos no pueden volver. Por eso Orfeo no pudo traer de regreso a Eurídice, pese al inmenso amor que profesaba a la ninfa, y Asclepio, que con su ciencia resucitaba a los muertos, resultó castigado.

La muerte no es, ciertamente, un estado deseable. Para los griegos la muerte daba paso a una existencia infinitamente peor que la experiencia de estar vivo, incluso aunque se tratara de una existencia miserable, como expresa Aquiles a Ulises en la *Nékyia*. Aun así, la privación de la vida es preferible para las personas que forman parte de la élite de los guerreros que una muerte sin honor. Morir de forma gloriosa defendiendo una causa noble es más importante que la propia vida. Sarpedón, Patroclo, Héctor o Aquiles son buenos ejemplos. Es una muestra de que, en el mundo griego, se hace prevalecer lo colectivo sobre lo individual.

Los mitos reflejan una última verdad: no es posible alterar el destino. Tan solo un comportamiento justo como el de Admeto y un amor desinteresado como el de Alcestis lograron conmover a la Moira. Pero quizás eso mismo, esa clase de comportamientos nobles, también estén escritos en nuestra hoja de ruta, como todo lo demás.

Agradecimientos

Toda obra escrita es por lo general deudora de un conjunto de personas que la hacen posible. No podía ser de otro modo en este caso.

Quiero agradecer en primer lugar al Dr. Alejandro Noguera Borel, director del centro cultural Museo l'Iber y miembro de la Fundación Libertas 7, las sugerencias realizadas sobre nuestro trabajo. Asimismo, su labor de difusión de la cultura antigua, materializada a través de cursos, talleres, presentaciones y viajes de gran interés. Es un ejemplo admirable de cómo la sociedad civil puede ser capaz de encabezar movimientos que apuntalan la pérdida actual de nuestras bases y valores culturales, además de ser fuente de inspiración para escritores. Muchos de ellos se aglutinan en torno al espacio del Museo l'Iber, un referente cada vez más sólido en las letras valencianas. En ese cometido de recuperación del mundo antiguo destaca Antonio Penadés, presidente de Acción Cívica, autor de novela y ensayo histórico, y ahora compañero en Almuzara.

No puedo dejar de mencionar a otro Antonio, Antonio Melero, una de mis brújulas en este viaje atrás en el tiempo que tanta sabiduría vital me ha proporcionado. Espero seguir trabajando con él en muchos proyectos y también contar con ese valor seguro que son sus conocimientos.

Hay otra persona que también es para mí un referente. Se trata de Víctor del Árbol. Él quizás no es consciente de mi gratitud por su amistad y sus consejos, ya que no carece de la humildad de los grandes. Si lo menciono es porque él fue el primero en compartir mi alegría sobre la gestación de este libro.

A mi amigo Andrés Amat le reconozco sus críticas, siempre justas y valiosas, además de su buena disposición a leer mis trabajos, algo que hago extensivo a otro buen amigo, Alfonso Guillén, compañero en el taller de Sebastián Roa, apreciado profesor y escritor. A Andrés Ferrer Taberner y a Luis Tobajas, viajeros y escritores, su optimismo y su confianza en mis posibilidades.

Concluyo citando a Javier Ortega, editor de Almuzara, de quien recibí la sugerencia acerca de la realización de este libro. Sé que Javier es un gran amante del cine, por lo que parafraseando a Bogart

en la mítica *Casablanca*, espero que este libro sea el comienzo de una gran amistad.

Bibliografía básica

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* (1996), ed. Gredos (introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez).

Apuleyo, *El asno de oro* (2010), ed. Gredos (presentación de Francisco Pejenaute Rubio; traducción de Lisardo Rubio Fernández).

Aristófanes, *Comedias* (2011), ed. Gredos (traducción de Luis Gil Fernández).

Baquílides, *Odas y fragmentos* (1988), ed. Gredos (introducción, traducción y notas de Fernando García Romero).

Eurípides, *Hécaba; Orestes; Las fenicias; Medea* (1900), Prometeo (traducción nueva del griego por Leconte de Lisle, versión española de Germán Gómez de la Mata).

Hipólito; Alcestis; Andrómaca; Las suplicantes; Ifigenia en Aulide, (1900), Prometeo (traducción nueva del griego por Leconte de Lisle, versión española de Germán Gómez de la Mata).

Helena; Ion; Heracles furioso; Electra; El cíclope (1900), Prometeo (traducción nueva del griego por Leconte de Lisle, versión española de Germán Gómez de la Mata).

Hesíodo, *Teogonía; Trabajos y días; Escudo; Certamen* (2013), Alianza editorial (introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez).

Heródoto, *Los nueve libros de la historia* (1981), Lumen (traducción de María Rosa Lida).

Higino, *Fábulas* (2009), ed. Gredos (introducción y traducción de Javier del Hoyo, José Miguel García Ruiz).

Homero, *Ilíada* (2014), Gredos (prólogo de Carlos García Gual; traducción de Emilio Crespo).

Odisea (2013), Alianza (traducción y prólogo de Carlos García Gual; ilustraciones de John Flaxman).

Ovidio, *Metamorfosis* (2015), Alianza (introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger; traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín).

Pausanias, *Descripción de Grecia,* Libros I-III, IV-VII, VIII-X (1995), Planeta-Agostini (introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo).

Píndaro, *Obra completa* (1988), Cátedra (edición de Emilio Suárez de la Torre; traducción de Emilio Suárez de la Torre).

Platón, *El Banquete* (2013), Alianza (introducción de Carlos García Gual; traducción y notas de Fernando García Romero).

La República (2013), Alianza (introducción de Manuel Fernández-Galiano;

traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano).

Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica Apolodoro* (1993), Alianza ed. (introducción, traducción y notas de Julia García Moreno).

Sófocles, *Tragedias completas* (2005), Cátedra (edición y traducción de José Vara Donoso).

Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso* (2013), Crítica (traducción castellana de Francisco Rodríguez Adrados).

Virgilio, *Eneida* (2014), Gredos (introducción de José Luis Vidal; traducción de Javier de Echave-Sustaeta).

OTROS

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) (1981) Artemis https://weblimc.org/